SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 01047 9823

Book No.
792.8 L57m
Accession
228092

Form 3431 30M 4-87

Acw 1915

DATE DUE

SFPL DEC 28 '84

SFPL SEP 17 1985

SFPL JUN 17 '89

SFPL JUL -9 '89

SFPL NOV 15 '91

201-6503

Printed in USA

Du Feu de son Génie il anima la Danse;
Aux beaux jours de la Grèce il sut la rapeller,
Et recouvrant par lui leur antique Eloquence
Les Gestes et les Pas apprirent à parler.
Drawn and engraved by J. F. Janinet

ANDREI LEVINSON
MEISTER DES BALLETTS

N.Y. Public Library

MÜLLER & CO. VERLAG, POTSDAM
S. EFRON VERLAG, PETERSBURG-BERLIN

Aus dem Russischen übertragen von Reinhold von Walter

792.8
L57m

228092

Copyright by Müller & Co. Verlag, Potsdam 1923
Printed in Germany

Meister des Balletts

Vorwort zur deutschen Ausgabe.

„Die in diesem Buch gesammelten Essays“ — schrieb ich im Vorwort zur ersten, russischen Ausgabe der „Meister“ (St. Petersburg 1915) — „sind in der thematischen Behandlung zwar selbständig, doch durch eine gemeinsame Aufgabe miteinander verbunden: die geschichtliche Entwicklung der Formen zu verfolgen, aus denen das Ballett der Gegenwart entstanden ist, und wie diese Entwicklung sich in der Praxis, vor allem aber im theoretischen Denken der bedeutendsten Vertreter der choreographischen Bühne — von der Renaissance bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts — widerspiegelte; die Aufsätze hier sollen gewissermaßen ein Sonderkapitel der noch ungeschriebenen Geschichte der Theaterauffassungen bilden.“ Dieselben Merkmale uneigennützigen Forschens waren auch für die Neuauflage maßgebend; nur vereinzelt habe ich Zurechtstellungen und Ergänzungen vorgenommen; im übrigen blieb der ursprüngliche Charakter des Buches gewahrt. Rückschau, Überblick über die Erfahrungen und Methoden der Vergangenheit ist Gegenstand dieses Werkes, — nicht aber Darlegung und Begründung meiner eignen Doktrin des Theatertanzes. Auch handelt es nicht so sehr von der Tanzkunst ihrem technischen und ästhetischen Aspekte nach, als vielmehr von der szenischen Form des Balletts.

Diese Form entstand und wandelte sich infolge ununterbrochener Wechselwirkung zweier Elemente: des Tanzes und der Pantomime, der Bewegung und der Handlung, der reinen Form und des reinen Ausdrucks. Der Kampf um den Vorrang eines jeden dieser Elemente, das Suchen nach der Resultante spielt sich auch heute noch vor unseren Augen ab; das Theater der Gegenwart hat es mit

denselben Problemen zu tun wie seinerzeit Noverre oder Viganó. Einer völligen Neubearbeitung wurde der Plan der Bildbeigaben in dieser Auflage unterzogen; ich versuchte durch Auswahl des Materials, das etwa zur Entstehung der im Buche besprochenen Aufführungen beigetragen hat — als da sind: Skizzen, Dekorationen und Kostüme —, aber auch der Darsteller dieser Aufführungen in dem einen oder andern Teil, eine möglichst geschlossene Vorstellung der optischen Gesamtheit der Aufführung zu geben. So werden denn die Bildbeigaben, deren Anzahl um mehr als das Dreifache vermehrt wurde, eine ziemlich vollständige Ikonographie des Balletts um die Wende des 18. Jahrhunderts, insbesondere aber des romantischen Balletts, bieten.

Ich möchte diese kurzen Erläuterungen nicht schließen, ohne dem ersten Verleger meines Werkes, dem verstorbenen N. W. Ssolowjow, dem hervorragenden Pėtersburger Buchkenner, der sich so leidenschaftlich für das Ballett interessierte, meinen schuldigen Dank zu entrichten.

Andrei Levinson.

BALLET
DE LA JEUNESSE

JEAN-GEORGE NOVERRE

UND DIE ÄSTHETIK DES BALLETTS

4

Noverres Name — Garrick nannte ihn den „Shakespeare des Tanzes" und Voltaires einigermaßen freigebige Hand krönte ihn mit dem Lorbeer des Genius — ist auch heute noch für Dilettanten und Kenner der Ballettkunst ein Synonym der Verbindung von schöpferischer Initiative und tiefem, kritischem Denken. Natürlich werden uns Auszüge aus der beschreibenden Historiographie des Balletts keinesfalls dazu verhelfen, den konkreten Gehalt der Schöpfungen Noverres als Ballettmeister in der eigentlichen Bedeutung dieses Wortes — d. h. als Schöpfer von Tänzen und Gruppen — zu rekonstruieren; aber seine „Briefe über den Tanz" und die Sammlung der Ballettprogramme legen ein unsterbliches Zeugnis ab von den ruhmvollen Leistungen und Versuchen des Theoretikers und Librettisten.

Der Name Noverres als eines Reformators und Revolutionärs, als des reißenden Stroms, der den Damm traditioneller Ästhetik durchbrach, ist immer noch begehrt als Losung auf dem Banner auch der zeitgenössischen Erneuerer des Balletts; um aber die eigentliche Bedeutung seines Kampfes, seiner Fehler und seiner Siege zu verstehen, ist erforderlich, die Tradition uns ins Gedächt-

nis zu rufen, in der er groß wurde, und die er überragte; diese Tradition ist das Ballett der klassischen Epoche Ludwigs XIV., geschaffen in gemeinschaftlicher Arbeit von Lulli, Quinault und Beauchamps. Noverres „Briefe über den Tanz" sind, wenn auch auf andrem Gebiet, das Seitenstück zu der „Hamburgischen Dramaturgie" Lessings, deren Seitenstück, aber nicht deren Folge. Im Gegenteil, Lessing selber hat — unmittelbar nach Abschluß des in Hamburg unternommenen Versuchs — sich an die Übersetzung der „Briefe" ins Deutsche gemacht, wie er seinerzeit auch Diderots Theater und die Werke des Harlekins Lelio übersetzt hatte.

Weiterhin steht fest, daß das Ballett im Grand Siècle nicht plötzlich entstanden, sondern lediglich die endgültige Kristallisierung der Renaissanceformen ist, aus denen es sich allmählich entwickelt hatte. Darum scheint es uns angebracht, der Darlegung und Bewertung der Ideen Noverres eine kurz zusammenfassende Charakteristik der verschiedenartigen Werke, die dem Erscheinen seiner „Briefe" vorangingen und seine Tätigkeit vorbereiteten, voraufzuschicken; eine Charakteristik dieser Art dürfte auch darum erwünscht sein, weil die zeitgenössischen Verehrer und Nachfolger Noverres seine eigentlichen Absichten verkennen, sofern sie die historische Perspektive außer acht lassen.

I.

Die Literatur über den Tanz, wie wir sie von der italienischen Renaissance übernommen haben, hat vornehmlich pädagogische Ziele verfolgt; es sind das eine Reihe von Lehrbüchern — Ergebnisse langjähriger Erfahrungen von Tanzmeistern in ihrer Eigenschaft als Lehrer und Organisatoren von höfischen Festlichkeiten; diese Werke nun, angefangen vom „Buch der Tänze" des Messer Domenico aus Ferrara bis zum „Ballarino" des Caroso, sind reich an beschreibendem Material, mitunter auch an Illustrationen — für den Kulturhistoriker von ungemeinem Wert —, doch nur selten schwingen sie sich dazu auf, allgemeine Urteile über den

Adagio

Rescue

Allegro

Hier Komen zweÿ alte Weiber herauß, und tanzen halb gehend, halb Zitzerend, aus euserste des Theatri, wan sie gantz vornen sind Kratzen sie sich an Bauch und hinterth, und Drehen sich herumb, darin Kehren sie sich rückwärts biß zum Anfang des Theatri, und machen eben dieße gestus, wenn sie dort angekomen, Dieses hinter und vorsich gehen, Dauret biß zu Ende der Ersten Aria, währender dieser Zeit Komt ein Jüngling aus der Scena, und da Er diße alte Weiber sieht, lacht Er sie aus, und wan die Aria der Weiber ein Ende hat, nimbt er eine nach der andern beÿ der hand, und zerret sie beÿden armen biß seine des Jünglings Aria, 2 oder 3 mahl getantzt worden Es ist aber zu merckē daß dießer Tantz in 2 Arien beßtehet deren die Erste langsam andere aber lustig oder geschwind gehet.

Tanz zu geben. In einem der frühesten Traktate, verfaßt von Ghulielmo, dem Juden aus Pesaro[1], wird diese rudimentäre Ästhetik in einem Sonett zum Ausdruck gebracht, das vom Ursprung des Tanzes handelt („Zarte Harmonie und süßer Gesang — dringen durchs Gehör in die Seele — aus der großen Süßigkeit wird eine lebendige Flamme geboren — aus ihr endlich entspringt

6

der Tanz, der so sehr erfreut")[2], und in den Vorreden (proemia) zu den beiden Teilen des Buches. In den ersten Kapiteln des ersten Buches wird von den Eigenschaften geredet, die der Tanzende haben muß: musikalisches Gehör, Gedächtnis, das Vermögen, den Tanz mit den räumlichen Maßen des Platzes in Einklang zu bringen (partire del terreno), „Elevation" (aiere, Sprünge). In den erwähnten Vorreden betrachtet Ghulielmo seine Kunst im Zusammenhang mit den auch heute noch üblichen An-

griffen: er verteidigt ihre hohe Eigenschaft als reine Kunst gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit, Gottlosigkeit und Sinnlosigkeit[3]. „Diese Kunst" — sagt er in seiner Apologie — „ist in allem fremd und todfeind den lasterhaften und herzlosen Plebejern, die mit verderbtem Geist und frevelhaften Gedanken sie zuallermeist aus einer freien und tugendhaften Kunst zu einer niederen Wissenschaft der Hurerei wandeln. Sie auch sind es, die nicht selten unter der Larve der Wohlanständigkeit ihn (den Tanz) zum Vermittler ihrer ehrlosen Lüste machen, um die Verwirklichung bestimmter Absichten unbedingt zu erreichen."
Er weist zur Bestätigung seiner Ansichten auf König Davids Beispiel hin, dessen Ehrbarkeit in choreographischen Dingen seinen Lesern unzweifelhaft feststand, und empfiehlt sein Werk nur „reinen und keuschen Herzen".
Diese sehr typische Schrift ist nicht nur ein autodidaktisches Lehrbuch für Tänze, sondern auch (wie Fabritio Caroso, der Verfasser eines andern Traktats über den Tanz sich ausdrückt[4]) — der ehrbaren Wissenschaft weltlicher Umgangsformen, „studi onorevoli del vivere civile"[5]. Die Traktate der italienischen Tanzmeister sind auf diese Weise gleichsam ergänzende Kapitel zum Kodex gesitteten und zivilisierten Benehmens, dessen Verfasser Castiglione[6] ist. Darum ist das Erscheinen der „Orchesographie" des Toinot Arbeau für die Ästhetik des Tanzes ein bedeutsames Datum. Dieser Dialog[7] wurde in französischer Sprache vom Kanonikus Jehan Tabourot zum Zweck der Belehrung verfaßt und 1589 in der Stadt Langres gedruckt; er hat den Grund zur Choreographie im engeren Sinne dieses Wortes gelegt, d. h. zur Kunst, Tanzbewegungen zu verzeichnen, indem man ihnen — nach Analogie der Noten in der Musik — bestimmte Zeichen beilegt. Wir werden noch späterhin vom Schicksal dieser Erfindung, die in der Folge Noverres Kritik herausforderte, zu sprechen haben.
Wie definiert aber der ehrwürdige Kanonikus die geliebte Kunst, wobei er das Ziel verfolgt, deren Adepten zu vermehren?
„Ich sagte Euch (dem supponierten Gesprächspartner), daß der

Tanz von der Musik und deren Modulation abhängt, weil er ohne die Eigenschaft des Rhythmus unklar und verworren wäre; und dies um so mehr, als erforderlich ist, daß die Bewegungen der Gliedmaßen die Kadenzen der Musikinstrumente zu begleiten haben und es nicht angeht, daß das Bein das eine, das Instrument aber ein anderes sagte. Hauptsächlich aber sind zahlreiche Gelehrte der Meinung, der Tanz wäre so etwas wie eine stumme Rhetorik,

mittels derer der Redner durch seine Bewegungen allein, ohne ein Wort zu sagen, verstanden werden und die Zuschauer überzeugen könne, daß er ein Prachtkerl (gaillard) und des Lobes, der Liebe und aller Zärtlichkeiten wert sei. Wie meint Ihr nun, ist seine Rede nicht überzeugend, die er vermittels seiner Beine zu seinem eignen Nutzen abhält? Spricht er nicht schweigend zu seiner Geliebten: liebt mich, ersehnt mich! Gesellen sich ihm (dem Tanz) noch Maskeraden, so verfügt er über die große Fähigkeit, die Empfindungen bald in Zorn, bald in Mitleid und Wehmut, bald

in Haß oder in Liebe zu wandeln." Die „Gelehrten", auf die hier der eigenartige Humanist Toinot Arbeau in einer Reihe mit dem unvermeidlichen König David und der Tochter der Herodias Bezug nimmt, sind offenbar Lukian, Cicero, vielleicht Quintilianus u. a.; mit List verwertet er, was die Alten über die Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes gesagt haben, um seine *erotische* Suggestionskraft — im Gegensatz zu den italienischen Tanzmeistern, die sie leugneten — zu motivieren und zu rechtfertigen; an einer andern Stelle untersucht er den Nutzen des Tanzes als einer wechselseitigen Prüfung vor der Eheschließung. Diese Ansichten, die einem Pantagruel Ehre gemacht hätten, kamen im „makaronischen Poem"[8] des Provencalen Antonio di Arena zu voller Blüte, einem Poem, welches wir in der Anmerkung eingehender zu behandeln uns erlauben. Alle diese Werke italienischer und anderer Tanzmeister kodifizieren die Gewohnheiten und Bräuche höfischer, volkstümlicher oder — wie wir heute sagen würden — der „Salontänze", die noch nicht zu einem Element der szenischen Aufführung geworden waren. Doch der Augenblick war nicht mehr fern, daß dieser Tanz sich mit Entschiedenheit die Bühne eroberte.

Es ist nicht unsere Aufgabe, eine Darlegung der historischen und kulturgeschichtlichen Chronik des Theatertanzes zu geben. Nur die wichtigsten Daten der Entstehung und Entwicklung einer neuen Art choreographischer Lustbarkeit — des Balletts — seien hier vermerkt. Im Jahre 1582, sechzehn Jahre also vor der ersten Oper — Caccinis und Rinuccinis „Dafne" —, bringt der Italiener Baltasarini aus Anlaß der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse das „Komische Ballett der Königin" — „das erste, das von gutem Geschmack zeugte"[9]. Die neue Lustbarkeit, die aus höfischen Maskeraden, aus französischen „Boutades" und italienischen Intermedien entstanden war, gelangte unter Heinrich IV. zur Blüte[10]. Der Marschall de Bassompierre spricht in seinen Memoiren vom Ballett ebenso häufig wie von den Intrigen der Königin, von Feldzügen und öffentlichen Hinrichtungen. Mit Bestimmtheit wird

DELICIÆ THEATRALES.

Ludwig XIII. nicht nur die Rolle eines Darstellers, sondern auch die des Autors des Balletts „de la Merlaison" zugeschrieben, aber erst unter Ludwig XIV., dem unentwegten Teilnehmer aller Ballettvorstellungen[11] im Verlauf von achtzehn Jahren (1651 bis 1669), erhalten die neuen Typen der Bühnenkunst — das Ballett

und die Oper — ihr endgültiges Gepräge. Zunächst war der Unterschied zwischen diesen beiden Typen eher ein quantitativer als ein qualitativer. Das Ballett — wie übrigens auch die Oper — stellt eine schaustellerische Mischform dar, in welcher pathetische Deklamation zu Ehren des Königs oder komische Dialoge mit Gesangeinlagen, die von Tanzeinlagen abgelöst werden, wechselten. Die Handlung spielte sich mit Orchesterbegleitung und Zuhilfe-

nahme von Maschinentricks ab. Als hochbedeutsam für die Geschichte des Balletts ist die Aufführung der Pastorale Quinaults „Amors Triumph“ (1681) zu nennen; hier nämlich wurde erst-

malig der Versuch gemacht, professionelle weibliche Artisten auftreten zu lassen. Das „Ballet de cour“ wandert auf die Theaterbühne.

Eine bedeutsame Episode in der Evolution theatralischer Formen ist Molières Schöpfung der Ballett-Komödie. Molière hatte eine hohe Auffassung von der Schaustellung im Theater; die verbreitete

Legende, die choreographischen und dekorativen Motive wären Molière entgegen seiner persönlichen Überzeugung vom tyrannischen König und seinem „Helfershelfer" (so genannt vom ersten russischen Molièrekenner, dem Akademiker A. N. Wesselowsky) Lulli aufoktroyiert worden, ist auf Grund von späteren Vorurteilen der Literarhistoriker entstanden und nicht genügend begründet. In Molières Komödien ist die Rolle des Balletts in ständiger Entwicklung begriffen: in den „Lästigen" und im „Sicilianer" oder „Amor als Maler" sind die Tänze nur Divertissement — eine Zugabe, die nicht mit der Handlung verknüpft ist; in der „Heirat wider Willen" sind sie eng mit ihr verbunden; die kleine Komödie „Gräfin d'Escarbagnas" gibt eigentlich nur den dramatischen Rahmen für das Ballett, während der „Bourgeois gentilhomme" den Zeitgenossen eher als eine Ballettkomödie denn als Komödienballett erscheinen mochte[12]. Diese Art des Schaffens Molières wird von Regnard, dem Verfasser des „Carneval de Venise" fortgesetzt. Nach Molière wird Philipp Quinault, dieser unentwegt galante und leidenschaftliche Schöpfer der „lyrischen Tragödie", der in seiner Eigenschaft als Librettist den Abbé Perrin, einen dürftigen Versèschmied, ablöste, indessen selber von Boileaus Satire getroffen wurde, Mitarbeiter des allmächtigen „Superintendanten der königlichen Musik" — des Florentiners Lulli und des Choreographen Beauchamps.

Als Beispiel für die Komposition und Verteilung des Materials im Ballett zu Ende des 17. Jahrhunderts könnte das Ballett Regnards (des zukünftigen Verfassers des „Einzigen Erben") „Der Karneval von Venedig" dienen, das 1669 von der Königlichen Musikakademie (der Oper) aufgeführt wurde[13].

Im Prolog wird die Bühne gezeigt, auf der die Vorstellung stattfinden soll; überall herrscht noch Unordnung, Bretter und nicht beendete Dekorationen liegen in buntem Durcheinander da. Der Anordner treibt die Arbeiter zur Eile, deren Chor den Refrain seines Rezitativs aufgreift; es erscheinen Minerva und die andern Gottheiten, die den schönen Künsten geneigt sind, und errichten ein

prachtvolles Theater; der Ordner ist bereit, es mit den Olympiern aufzunehmen, wenn er es nur dem König recht machen kann; die Genien der Kunst führen einen Tanz auf; Minerva fordert alle auf der Bühne Anwesenden auf, „alle Spiele vorzuführen, an denen Venedig in der liebenswürdigsten Jahreszeit reich ist".

Der erste Akt spielt auf dem Markusplatz. Leonore, die Geliebte des venezianischen Nobile Rodolfo, verliebt sich in den französischen Kavalier Leander — den Geliebten der Isabella. Der flatter-

hafte Leander kehrt zu seiner ersten Liebe zurück; die zurückgewiesene Leonore beschließt Rache zu nehmen; die Handlung wird hier durch das Auftreten einer Truppe von Zigeunern, Armeniern und Slaven unterbrochen; sie singen eine italienische Arie und tanzen die Villanella.

Der zweite Akt spielt im Saal des „Venezianischen Ridotto" — soll heißen an einem Ort, der für Spiele während des Karnevals bestimmt ist. Leonore und Rodolfo tun sich zu gemeinsamer Rache an ihren Rivalen zusammen. Fortuna erscheint in Begleitung eines Chors von Spielern sämtlicher Nationalitäten. Dekorationswechsel: einige Paläste und Balkons sind zu sehen. Es wird Nacht. Leander und die Musikanten tragen Isabella eine Serenade vor; Rodolfo

hält sich versteckt; er überzeugt sich vom Triumph seines Rivalen und beschließt Rache zu nehmen.
Dritter Akt: ein Platz in Venedig, ringsum prachtvolle Paläste; zahlreiche Kanäle, auf denen es von Gondeln wimmelt, führen zu diesem Platz. Rodolfo macht Leonore Mitteilung vom Tode ihres Beleidigers. Gleich der Racineschen Hermione verflucht jene den allzu eiligen Rächer. Hier folgt das Divertissement der „Castellani" und „Barcaroli", die im Faustkampf über die gegnerische Partei

12

der „Nicoloti" gesiegt haben; sie feiern ihren Sieg in Tänzen, und ein Chor von Gondelführern singt dazu. Isabella bereut ihre Eifersucht und will sich das Leben nehmen; da erscheint Leander, der sich wie durch ein Wunder gerettet hat; die Liebenden beschließen, das nächtliche Dunkel und das Durcheinander des Karnevals zu nützen, um gemeinsam Venedig zu verlassen.
„Während die Geigen die Pause durch spielen, wird von oben her ein Theater hinuntergelassen; es ist mit Leinwand bedeckt und füllt den Raum des ersten ganz aus. Der übrige Raum zwischen ihm und dem Orchester enthält einige Logenreihen, die von verschiedenen Personen besetzt sind, die hier untergebracht wurden, um sich die Oper anzusehn."

In diesem Theater wird in italienischer Sprache die eingeschaltete Oper „Orpheus in der Unterwelt" gegeben. Die Liebenden entfernen sich, und die Vorstellung schließt mit dem letzten Divertissement — einem Ball. In einem wundervollen Saal erscheint eine große Schar von Masken, geführt vom Karneval, der sie auffordert, ihn durch Aufführung ernster Tänze zu verherrlichen. Im Hintergrund teilt sich ein Vorhang, und ein Wagen, gezogen von komischen Masken, mit ähnlichen Gestalten, die darin sitzen, kommt auf die Bühne gerollt; sie mengen sich in den Tanz der ernsten Masken, während die Repliken des Solisten „Karneval" mit Chorliedern wechseln.

Das ist das Schema dieses typischen Musterbeispiels der Ballettlustbarkeiten des „großen Jahrhunderts" — ein Schema, welches wir nur schwer mit unsrer nach-noverreschen Vorstellung vom Ballett verbinden können.

Für Toinot Arbeau galt das Handwerk des besoldeten Tänzers noch als „gemein"; nun geht das Ballett ausschließlich an Professionelle über. Dieser Umstand trägt zur breitesten Entwicklung der Tanztechnik bei, einer Entwicklung, für die Sorge zu tragen offiziell der im Jahre 1662 begründeten, erst von Beauchamps und nach ihm von Pécourt geleiteten „Königlichen Tanzakademie" oblag. Das auf diese Weise entstandene Genre, das späterhin noch ausführlicher besprochen werden soll, bleibt auf Jahrzehnte hinaus dank der überragenden künstlerischen Autorität seiner Urheber unangetastet bestehen[14].

Vergeblich wartete das Ballett auf seinen Boileau, — hatte doch auch dem antiken Tanz ein Horaz gefehlt. Allein wir finden in einer Reihe mit den zufälligen, wenn auch scharfsinnigen Urteilen Saint Evremonds, auch einen recht bedeutsamen Versuch, nicht nur die anekdotische Geschichte des Balletts wiederzugeben, sondern auch Schlußfolgerungen theoretischer Art daraus zu ziehen. Hierbei denken wir an das Werk des Jesuitenpaters Ménétrier „Von alten und neuen Balletten aufgrund der Theatergesetze (1682)" — die erste primitive Ästhetik des Balletts als einer selbständigen Kunstgattung[15].

„Erstaunlich ist es," sagt Pater Ménétrier verwundert, „daß so viele Jahrhunderte, die die Künste so erfolgreich vervollkommnet und geschliffen haben, bis zur Stunde noch keine Regeln und Hinweise für die Aufführung von Balletten hervorbrachten. Diese Vorstellungen, die dem Verstand, dem Gehör und dem Gesicht eine so angenehme Unterhaltung bieten, sind nicht geringeren Eifers wert als Musik, Malerei und Poesie — die drei entzückenden Schwestern, die von so vielen Menschen erforscht worden sind.

13

Das Ballett ist ihr älterer Bruder, obwohl ihm aber all ihr Glanz und all ihre Vollkommenheiten eignen, hatte man es doch so sehr vernachlässigt, daß viele immer noch an der Meinung halten, es wäre nur eine ganz willkürliche Erfindung, und alles nur mögliche ließe sich da hineinpressen, — während andere wiederum, die weniger dreist, aber über die Natur dieser Vorstellungen ebensowenig unterrichtet sind, der Überzeugung leben, man müsse die Kunstgriffe des Theaters auch an sie anlegen und Tanzkomödien und stumme Tragödien verfassen, um rechte Ballette zu schaffen." Ménétrier kam als erster auf den Gedanken, das Ballett nicht nur als analoge Erscheinung zu allen andern Arten szenischer Hand-

lung, sondern es auch im Unterschied von diesen zu betrachten, wobei er nicht in den üblichen Fehler der auf ihn folgenden Tanztheoretiker von Cahusac und Angiolini bis zu Carlo Blasis hinauf verfiel. Er begnügt sich nicht mit eignen Beobachtungen und Schlußfolgerungen, sondern schöpft gerne, doch mit Auswahl, aus den Quellen der Antike und antizipiert auf diese Weise eine Methode, die hernach zur festen Tradition wurde. In Wirklichkeit beschränken sich diese Quellen, ein Verzeichnis derer der holländische Philologe Meursius[16] im 17. Jahrhundert und späterhin der französische Akademiker de l'Aulnaye (De la saltation. Paris. 1790) zusammenstellte, auf wenige Seiten im Plato, Aristoteles, Xenophon, Cassiodorus, Lukians glänzendes „Feuilleton" über die römische Pantomime und einige unkritische, aber für uns unschätzbare Mitteilungen des Athenäus und anderer Kompilatoren der hellenistischen Epoche wie z. B. Pollux, Dionysius, Plutarch, — einem Material, das im 18. Jahrhundert eher als effektvoller Zitatenschatz, denn zu wissenschaftlichen Schlußfolgerungen Verwertung fand.

Ménétrier begnügt sich nicht mit allgemeinen Definitionen; er gliedert das Ballett in seine Bestandteile; „die Griechen" — behauptet er — „haben dreierlei Arten von Bewegungen im Ballett weise unterschieden: *Körperbewegungen* (portements du corps, φορὰ), *Figuren* und *Ausdruck*. Die Körperbewegungen sind harmonische Bewegungen oder ‚pas', und Tanzhandlungen, als da sind Pirouetten, Sprünge, ‚Elevationen'. Unter dem Ausdruck versteht man Handlungen, die gleichsam die Bewegung von Ruderern, von Schläfern, Betrunkenen usw. andeuten. Figuren sind verschiedene Gruppierungen der Tanzenden, die sich entweder mit dem Gesicht zum Zuschauer vorwärtsbewegen, oder Rücken an Rücken, wobei sie einen Kreis, ein Quadrat oder ein Kreuz bilden, einen Bogen oder eine Gerade beschreiben — auseinanderflutend, einander verfolgend oder wieder sich miteinander verflechtend." „Je natürlicher der Ausdruck," fährt Ménétrier fort, „desto angenehmer wirkt er."

„Das Ballett", sagt er zum Schluß, „erfordert unbedingt dreierlei: Körperbewegungen für den Tanz, Ausdruck und Gesten für die Nachahmung; das ist das Wesentliche am Ballett."

Ménétrier hat als erster den Dualismus im neuen Ballett richtig erkannt: seine grundlegende Teilung ins mimische und gymnastische Element, die einander wechselweise bedingen, aber nicht zusammenfallen. Eine wichtige Beobachtung! Denn im Verlauf von zwei Jahrhunderten und auch heute noch ist das *Festhalten* an diesem Dualismus oder seine *Überwindung* Hauptgegenstand des Streites über das Wesen des Balletts.

Indessen haben die meisten späteren Theoretiker, darunter auch Noverre zu Beginn seiner Laufbahn, unter dem Bann der Fata Morgana der antiken Pantomime mit Hartnäckigkeit das Ballett als ein organisches Ganzes untersucht und kritisiert. Von der Analyse der „qualitativen Teile" des Balletts geht Ménétrier, treu der Methode des Aristoteles, zur Herzählung seiner „quantitativen Teile" über, — und wie sich das für einen klassisch gebildeten Schriftsteller jener Zeit schickte, weist er auf die, nebenbei bemerkt, sehr oberflächliche Analogie zwischen der Komposition des Balletts und dem Aufbau der antiken Tragödie hin.

Trotz des ästhetischen Wertes der Bemerkungen Ménétriers bleibt er doch in erster Linie Ballettchronist; er läßt die prinzipiellen Fragen nach Inhalt und Begrenzung der Ballettsujets, der musikalischen Begleitung, der Dekorationen usw. offen. Hier aber kommt uns eine nicht edierte, anonyme Handschrift der Pariser Opernbibliothek zu Hilfe, die aus derselben Zeit wie Ménétriers Schrift stammt oder um einiges später anzusetzen ist: „Règles pour faire des ballets" (Regeln für die Abfassung von Balletten).

Der Verfasser, dessen Personalien festzustellen uns nicht gelingen wollte, präludiert wie üblich, indem er eine Gegenüberstellung des Balletts und der anderen Künste vornimmt, um dann seine Formel fürs Ballett zu geben. „Das Ballett ist eine Art von Vorstellung, in welcher nicht redende Personen — tanzend — irgendeine Invention zur Unterhaltung der Zuschauer darstellen. ... Der Gegen-

stand des Balletts hat märchenhaft zu sein und muß einen geheimen Sinn enthalten. ... Es ist statthaft, die Sujets des Balletts mit Elementen aus dem wirklichen Leben und aus der Geschichte zu vermengen, doch ist erforderlich, daß die Kunst diese Gegenstände märchenhaft (fabuleux) gestalte." Das Ballett zerfällt in drei Teile, wie auch Ménétrier uns mitteilt, — die ihrerseits sich aus der Erzählung (récit) und sieben bis acht Auftritten (entrées) zusammensetzen. Die Ökonomie der Invention, d. i. die Entwick-

14

lung des Sujets, unterscheidet sich bedeutend vom Aufbau des Dramas. Sie hat es lediglich mit der Auflösung der Intrige zu tun, die in der „Verserzählung" gegeben wurde. Diese Erzählung, die dem Prolog in der Komödie oder den Chören der Tragödie analog zu denken ist, hält der Verfasser für ein nebensächliches Element des Balletts. Nach Abschluß der Intrige, gleichsam zum Kennzeichen der glücklich erfolgten Auflösung, spielt sich der abschließende Auftritt, das „grand ballet" ab. Die Einheit der Handlung darf durch die Intermedien, diese böse Entlehnung bei den geschmacklosen Spaniern, nicht gestört werden; an ihre Stelle sind musikalische Zwischenakte zu setzen. Dem Dekorationsteil mißt

unser Anonymus keine sonderliche Bedeutung bei: „Dekorationen sind in der Tat nicht unentbehrlich: ihr Wechsel trägt wohl zum Glanz der Aufführung, keinesfalls aber zum eigentlichen Wesen des Balletts bei."

So definiert denn der anonyme Verfasser das Ballett als phantastische Schaustellung, die der dramatischen Realität entbehrt und Unterhaltung und Vergnügen zum Zweck hat.

Während dem Ballett in seiner Eigenschaft als selbständige Schaustellung in den hier betrachteten Schriften die theoretische Sanktion erteilt wird, wurde der energische Versuch unternommen, die Tanzformen als solche zu fixieren und der Nachwelt zu erhalten. Psychologisch motiviert wird dieser Versuch durch die Gewißheit, absolute Vollendung erreicht zu haben, und durch den unerschütterlichen Glauben an die Gesetzmäßigkeit der erreichten Resultate. An der Hand der von Beauchamps angestellten Versuche, die nicht auf uns gekommen sind[17], erfindet der Tanzmeister Feuillet und sein Kollege Désaix eine „Choreographie, d. i. die Kunst, Tänze durch Buchstaben, Figuren und Zeichen zu beschreiben, mit Hilfe derer es leicht fällt, selbständig die verschiedenen Tänze zu erlernen". Bemerkenswert ist indessen, daß die Initiative zur Erfindung (oder Wiedererstehung) der Choreographie ausnahmslos von allen Tanzhistorikern Feuillet zugeschrieben wird, während sie in Wirklichkeit einem andern angehört. Zwölf Jahre vor seinem Versuch schrieb nämlich André Lorin sein „Livre de la Contredanse du Roy", in dem eine analoge Methode, Tanzbewegungen zu verzeichnen, benutzt wird[18]. Die Schrift Feuillets die dem oben genannten Pécourt gewidmet ist — „dem Muster der allervollkommensten Tänzer" —, ist eine Weiterentwicklung der Methode Toinot Arbeaus. Es erübrigt sich, an dieser Stelle ausführlicher über die Technik der Erfindung Feuillets zu reden; vermerkt sei nur die kolossale Verbreitung seiner Schrift: Feuillets Traktat hat nicht weniger als vier Auflagen (1700, 1701, 1713, 1733) erlebt; sein System ist dann in zahlreichen Schriften[19] weiter ausgebaut und vervollkommnet worden.

Die Ästhetik des Balletts und die Gymnastik des „noblen Tanzes“ (danse noble) schienen ein für allemal festgelegt zu sein; in der Tat ist der Charakter der Ballettkunst im Verlauf der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts unverändert geblieben; Rameaus musikalische Neuerungen tangierten die Poetik des Balletts nicht.

15

Die ersten heftigen Stöße werden ihr erteilt, als es zum Bruch der gesellschaftlichen Weltanschauung kam. Der Rationalismus der Enzyklopädisten wandte sich ab von der phantastischen Art des Balletts und von der Zwecklosigkeit des reinen Tanzes, der weder tugendhafte Empfindungen wachrief, noch sonst belehrte. Vergebens suchten die Adepten Jean-Jacques Rousseaus, der das Ballett in der „Neuen Heloise“ scharf verurteilt hatte, bei

Mlle Sallé

letzterem die rettende Einfachheit in der Rückkehr zur Natur; die mythologischen Sujets konnten die Verehrer Diderots und Sedaines nicht mehr befriedigen: der akademische Prunk in ihrer Ausgestaltung, Quinaults dekorative Ritterlichkeit widersprachen allzu offensichtlich den bürgerlichen Tugenden und der tränenreichen Sentimentalität des neuen Dramas.

Als die Philosophensippe mit Grimm an der Spitze ihren berühmten Feldzug gegen die französische Musik eröffnet, wird beiläufig auch gegen das Ballett oder genauer — gegen den Tanz Front gemacht, der — wie Rousseau sich ausdrückt — „die Handlung gewöhnlich an der spannendsten Stelle unterbricht“[20].

In seinen „Gedanken über die Oper“ gibt Saint Mars der Pantomime den Vorzug vor dem Tanz, weil dieser sich nur an das Gesicht wendete, während jene so sehr zu Herzen spräche. In der Tat konnte das traditionelle Ballett Lullis, das sich aus einander ablösenden Solisten- und Ballettkorpsnummern zusammensetzte, aus Nummern, die nur „durch einige metaphysische Verhältnisse miteinander verbunden sind“ (Rousseau), einer bedeutenden Pantomime organisch keinen rechten Platz einräumen. Der erste Versuch, die akademischen Fesseln zu sprengen und dem Ballett dramatisches Leben einzuhauchen, wurde in London mit dem kleinen Ballett „Pygmalion“ (1743) gemacht; Mlle. Sallé[21], die Schöpferin dieses Balletts, war eine Freundin Voltaires und eine Rivalin der Camargo; sie wagte zudem, an Stelle des schwerfälligen, traditionellen Kostüms der Oper, an Stelle der Reifröcke und Perücken — eine „antikisierende“ Drapierung und natürliche Haartracht zu setzen. Als aber Rameau vierzehn Jahre später dasselbe Sujet in einem Ballett-Einakter für die Pariser Oper bearbeitet, sehen wir Mlle. Puvigné, eine Schülerin der Sallé, immer noch in demselben pompösen Reifrock auftreten, den ihre Lehrmeisterin verworfen hatte (vgl. die von uns abgebildeten Kostüm-Sepiazeichnungen der Opernbibliothek). Der kühne Versuch der Sallé blieb vereinzelt, bis schließlich die Philosophen und Schöngeister mit ihrem schweren Geschütz auffuhren, das in die uralte

Festung „Routine“ eine Bresche schlagen sollte. Im Jahre 1754 erblickte eine Schrift des preußischen Akademikers und Enzyklopädisten — (gleichzeitig des überaus talentlosen und unpersönlichsten aller Librettisten Rameaus) [22] — Cahusac — „Der antike und der zeitgenössische Tanz oder historisches Traktat über den Tanz“ [23] — das Licht der Welt, ein Buch, welches nicht umsonst in der Bibliothek der Sallé prangte.

Zuvor entschuldigt sich Cahusac beim Leser, daß er einen so leichtsinnigen Gegenstand gewählt habe, setzt alsdann die Geschichte, oder richtiger gesagt die Mythologie des antiken Tanzes, auseinander, d. h. er zitiert Kassiodor, Athenäus und Juvenal und unterstreicht alsdann mit besonderem Nachdruck die Bedeutung der römischen Pantomime (Bathyllos, Pylades), die durch ihre

Ausdrucksfähigkeit die tragische Deklamation eines Roscius und Äsop verdunkelt habe. Von der Höhe dieser antiken Reminiszenzen aus wendet er sich nicht ohne Verachtung seinem zeitgenössischen Ballett zu. „Bis heute noch begnügen wir uns mit Geringerem (als die Alten)," schreibt er, „wir sind davon überzeugt, daß wir den Tanz kennen, lieben und beherrschen. Wie häufig habe ich hören müssen, die Franzosen wären die besten Tänzer Europas, sie hätten die Kunst unserer Tage bis an die Grenze des Erreichbaren gehoben. ... Auf unsern Bühnen verfügen wir über vortreffliche Füße, über hervorragende Beine, über ganz außerordentliche Arme," fährt er ironisch fort, „wie schade nur, daß es uns an Tanzkunst gebricht."

So konnte denn nur das Überwiegen der Pantomime, die rationelle Motivierung aller Tanzbewegungen und die künstlerische Nachahmung der Natur (die übliche Losung war: imitation de la nature, mais embellie) das Prestige des Balletts in den Augen der intellektuellen Elite der Epoche Ludwigs XV. retten.

Die theoretischen Voraussetzungen zu den für diese Elite wünschenswerten Reformen haben ihren überzeugendsten und prägnantesten Ausdruck in Denis Diderots berühmten „Entretiens sur le Fils Naturel" gefunden; diese Schrift erschien 1757 und war für Lessings[24] „Dramaturgie" von entscheidender Bedeutung. Nach Feststellung der wahren Aufgaben des Dramas in den beiden ersten Unterredungen wendet sich der Verfasser und sein Partner (Dorval, der Held seines Stücks) im dritten Gespräch der parallelen Betrachtung von Oper und Ballett zu.

Auf Diderots Frage: „Was soll denn aus unsern Balletten werden?" erwidert Dorval:

„Der Tanz? Der Tanz wartet noch auf sein Genie; überall ist er schlecht, weil man kaum noch vermutet, daß das eine Art von *Nachahmung* (imitation) ist.

Der Tanz verhält sich zur Pantomime wie die Poesie zur Prosa, oder richtiger noch — wie Gesang zu natürlicher Deklamation. Es ist das eine rhythmische Pantomime.

Ich wünschte, jemand sagte mir, was alle diese Tänze, wie z. B. Menuett, Passepied, Rigodon, Allemande, Sarabande, in denen ein vorgezeichneter Weg eingehalten wird, bedeuten mögen.
Dieser Mensch entfaltet sich (se déploye) mit unendlicher Grazie. Er vollführt keine einzige Bewegung, an der ich nicht Leichtigkeit, Weichheit und Adel bemerkt hätte; was aber *bringt er zur Darstellung?*
Dies bedeutet, daß nicht ein Lied vorgetragen wird, sondern nur ein Solfeggio.
Der Tanz ist eine Dichtung. Daher müßte diese Dichtung als etwas Selbständiges dargestellt werden können. Es ist das eine Nachahmung durch Vermittlung von Bewegungen, welche die Mitarbeit des Dichters, des Künstlers, des Musikers und der Pantomime voraussetzt. Er hat ein Sujet; dieses Sujet kann in Akte und Szenen gegliedert werden."
Diderot weist darauf hin, daß Urteile dieser Art den Ideen Rousseaus verwandt wären. Dorval möchte nun seinen Gedanken an einem Beispiel erläutern und entwirft den Plan zu einem Ballett[25]. Wenn uns auch heute die Idee dieser Pastorale überaus flach und ihr Aufbau mechanisch erscheinen mag, so ist nichtsdestoweniger die prinzipielle Grundlegung des erneuerten Balletts hier mit einer Gedrungenheit und rhetorischen Kunstfertigkeit gegeben, die dem oben genannten preußischen Akademiker vollkommen fern lag. Cahusac war nur Historiker und Ideolog; für seinen Dilettantismus auf dem Gebiete des Tanzes zeugt sein gleichgültiges Verhalten zu den technischen Fragen; er konnte es nur fertig bringen, den *Wunsch* zu äußern, daß eine neue Kunstgattung, die Ballett-Pantomime, geschaffen würde. Dieses „ballet d'action" wirklich schaffen und seine Gesetze formulieren, konnte nur einer, der Ballettmeister und Denker in einer Person war.
Ein solcher Ballettmeister war Noverre.

Je vous envoye Mon Cher fabre le radotage d'un homme
de vingt cinq ans, où le seul que je fis alors pour tuer
le Ver de Son Cerveau vn arbre foible et languissant, embellissoit le
En Marchant dans vne Carriere que j'ay parcouru avec quelque
Motion sur des fleurs; où je Nay rencontré que les Grises et les
Noires de la Caballe; Soyez aussi heureux que peut l'etre
dans vn Exil, où l'on chante le Bonheur, et où le
Bonheur n'est jamais Montré, où l'estime et l'amitié
Nont point Encor Eu d'azile; encore pour vous Consoler le
tribut de ces deux Sentimens, et ayez autant de Plaisir à
le Conserver que j'en ay à vous offrir et à vous assurer
de Mon Estime et de Mon attachement dont par dessus
tout cela Mon Cher fabre votre Serviteur et Amy.

Chevrieux le 2 Juin 1790

II.

Die tatsächliche Geschichte des 82 Jahre währenden Lebens Noverres — dessen erneuernde Tätigkeit fast an alle europäischen Kunstzentren des „alten Regimes" rührte — zu verfolgen, ist wegen der Zerstreutheit, der Spärlichkeit und teilweise auch wegen der Unzugänglichkeit des archivalischen Materials eine ungemein komplizierte Aufgabe. Als wesentliches Hilfsmittel kommt daher die „Lebensbeschreibung" Noverres in Betracht, die wir einem der Nachfahren des Ballettmeisters verdanken[26], und deren Angaben wir um ein Beträchtliches mit neuem Material vervollständigen können.

Jean-George Noverre — so berichtet der Biograph — stammt aus einer Schweizer Familie; geboren wurde er am 27. April 1727[26a]; unter Leitung des bekannten Dupré, genannt „der Große", bereitete er sich zur Tänzerlaufbahn vor; mit 16 Jahren debütierte er mit geringem Erfolg auf der Hofbühne in Fontainebleau; nach kurzem Aufenthalt in dem allzu haushälterischen Preußen, wohin er auf Anraten des Prinzen Heinrich geladen worden war, kehrt er wieder nach Paris zurück; 1747 wird er Ballettmeister an der „Komischen Oper", Theatre de la Foire, wo er das „Chinesische Ballett" in Szene setzt; er hat späterhin dieses Zugeständnis an die im 18. Jahrhundert unentwegt moderne „Chinoiserie" streng verurteilt, doch verdankt er diesem Ballett seine ersten Erfolge. 1754 unterzeichnet der berühmte Tragöde und Unternehmer Garrick mit Noverre einen Vertrag, auf Grund dessen der letztere in Begleitung des vortrefflichen Kostumeurs und Dekorateurs Boquet und einer zahlreichen Truppe sich nach London begibt, um dort das „Chinesische Fest" aufzuführen. Allein die Premiere des französischen Balletts, die mit dem Beginn des englisch-französischen Krieges zusammenfiel, gab den Anlaß zu einer patriotischen Kundgebung, die damit endete, daß die Bühne demoliert wurde, und außerdem kam es noch zu einer blutigen Schlägerei. Nach seiner Rückkehr nach Paris bemüht sich Noverre trotz der Protektion der Mme. de Pompadour vergeblich an der Oper

anzukommen. Er verzweifelt am Erfolg und nimmt 1758 ein Engagement nach Lyon an, neben Bordeaux dem bedeutendsten unter den französischen Kunstzentren zweiten Ranges.
In der Pariser „Oper", der Künstlermetropole der Welt, wäre ganz Europa sein Publikum gewesen; eingezwängt in das enge Bett eines Wirkens in der Provinz, sucht der unruhige und mächtige schöpferische Geist, von dem Noverre ganz beherrscht war, nach einem Ausweg und nach Betätigung.
So entstehen seine fünfzehn „Briefe über den Tanz und die Ballette" [27].

* * *

Noverre legt seinem Werk nicht eine streng durchgearbeitete Methode zugrunde. Man kann es eher eine Improvisation nennen, in der tiefes Denken und rauhe Logik von der Glut und dem Feuer einer erbitterten Polemik mitunter abgelöst werden. Wir müssen daher von einer folgerichtigen Darlegung seiner Briefe Abstand nehmen; es soll versucht werden, den mannigfaltigen Inhalt so zu gruppieren, daß seine Doktrin auf kurz zusammenfassende Formeln gebracht wird.
Noverre hält, wie vor ihm Cahusac, an der Meinung fest, daß das Ballett seiner Zeit sich im ersten Entwicklungsstadium befände; es kann sich ein Anrecht darauf, den darstellenden Künsten (arts imitatifs) eingereiht zu werden, nur dadurch erwerben, daß es *Affekte* und *Leidenschaften* darzustellen unternimmt. Das echte Ballett ist vor allen Dingen *Tanz als Handlung* (oder: Handlung als Tanz) (1. Brief). Welcher Art hat aber der *Inhalt* des Balletts zu sein? Das ganze Gebiet der dramatischen Kunst steht ihm offen unter der Bedingung, daß die Reinheit und Geschlossenheit eines jeden Genres gewahrt bleiben. Es ist nicht statthaft, Buffonade und Tragödie miteinander zu vermengen. Komische Sujets können dem Leben und Treiben von Bauern oder Handwerkern entnommen werden, wobei man auf die herkömmlichen, bedingtkomischen Personen zu verzichten hat (2. Brief).
Doch muß die *tragische* Art in der hohen Ballettkunst obenan

stehen; das Ballett muß, um sich zu wahrer, sittlicher Höhe zu erheben, nicht etwa bäurische Derbheit darstellen, sondern differenzierte Gefühle edler Menschen. Wo soll man aber so erhabene und vollendete Sujets hernehmen? Augenscheinlich doch müssen sie aus den Werken der großen Tragiker von Aischylos bis Euripides, von Corneille bis Voltaire geschöpft werden (5. und 6. Brief)[28]. Auch Exotisches darf das Ballett bringen, doch ist erforderlich, chinesische oder türkische Motive dem französischen Geschmack anzupassen (14. Brief). Welches sind aber die Mittel und Formen des ballet d'action? Der *mechanische* Tanz, wie man ihn früher hatte, genügt nicht. Die Pantomime, als Hauptträgerin der Handlung, muß um der *Gesten* willen auf allzu komplizierte Bewegungen verzichten; die Gesten dürfen nicht konventionell sein, der unmittelbare Ausdruck der Empfindungen findet sein rechtes Maß an den Forderungen des guten Geschmacks. Auf diese Weise wird der Tanz nicht nur von Kennern verstanden werden, sondern von jedem aufnahmefähigen Zuschauer (10. Brief). Die aufeinander folgenden Solonummern, in denen die Solisten ihre „Pas" vollführen, um dann später im Verlauf der Vorstellung nicht wieder aufzutreten, müssen von durchgearbeiteten Rollen abgelöst werden (7. Brief); dramatisch-bedeutend hat die Bestimmung des Ballettkorps zu sein; es ist nicht mehr unpersönlicher Hintergrund, sondern ein handelnder Chor (3. Brief). Die übliche *symmetrische* Anordnung des Ballettkorps ist mit dieser seiner neuen Rolle unvereinbar (1. Brief). Die Tänze, die im Ballett zur Aufführung gelangen, dürfen nicht an Einförmigkeit leiden; Charaktertänze und klassische Tänze müssen einander ablösen (8. Brief).

Die neue Auffassung vom Ballett verlangt auch neue Mittel für die Inszenierung: die plumpen Kostüme, die grob-allegorischen Trachten der phantastischen Personen und Elementargeister müssen abgeschafft werden (8. Brief), vor allem aber die *Masken*, die dem Tänzer das wichtigste Werkzeug für den Ausdruck — nämlich die Gesichtsmimik — nehmen (9. Brief). Die Buntheit

der Kostüme und Dekorationen muß einer malerischen Einheitlichkeit Platz machen; die Kostüme müssen im Ton miteinander harmonieren; die Kostüme dürfen nicht in denselben Farben gehalten sein wie die Dekorationen, — sonst fließen sie mit ihnen zusammen; es ist im Gegenteil erforderlich, daß sie mit ihnen

kontrastieren. Um die bedingte Perspektive der Bühne zu verbessern, müssen die Darsteller in bestimmter Gradation plaziert werden, und zwar so, daß die an Wuchs Kleineren mehr nach hinten gestellt werden (6. Brief). Hauptbedingung aber für den Erfolg des ganzen Beginnens ist die *gemeinsame,* planmäßige Arbeit des Dekorators, Komponisten, Ballettmeisters und Maschinisten (7. Brief). Der Ballettmeister und Librettist darf kein un-

gebildeter Trottel sein; er muß sich durch enzyklopädische Kultur auszeichnen und die rechten Quellen zu einem jeden Sujet kennen (15. Brief). Nie darf der Ballettmeister die Tänzer nötigen, seine eignen Bewegungen zu wiederholen und einzustudieren; er soll nur auf den Geist und Stil des Werkes hinweisen, ohne die freie Entwicklung der Individualität zu hemmen. Zur Tanztechnik übergehend meint Noverre, daß es wohl nützlich sei, allerhand

Schemen, Positionen usw. zu kennen, noch besser wäre es aber, das alles zu vergessen; viel nützlicher wäre es, für die intellektuelle Entwicklung der Tänzer, deren geistige Trägheit (inertie) schon sprichwörtlich geworden sei, Sorge zu tragen.
Nicht bestimmte Beinstellungen sind erforderlich, sondern eine bewußte Gruppierung des ganzen Körpers und der Gesichtszüge, so wie es die Situation gerade erfordert (10. Brief). In den folgenden Briefen (11, 12) werden physische Mängel besprochen, die den Tänzer behindern, und wie diese Mängel behoben werden können; endlich ist noch von technischen Einzelheiten die

Rede; Noverre stellt als grundlegendes Gesetz das „jambes en dehors“ auf und verlangt mit allem Nachdruck allgemeine physische Durchbildung. Wenn die von Noverre in Vorschlag gebrachte Ballettpoetik in erstaunlicher Weise den neuen Forderungen der Zeit entspricht, so muß die erzieherische Bedeutung

dieser beiden Kapitel als ganz außerordentlich bezeichnet werden dank der wissenschaftlichen Begründung der anatomischen Hinweise und dem außerordentlichen Scharfblick für das Wesen der vererbten Ballett-Technik.

Noverre strebt nach Erneuerung, nicht nach Zerstörung des Tanzes. Nicht umsonst bemerkt er: „Anzunehmen, daß ich darauf ausgehe, alle schwierigen und glänzenden ‚Pas‘ und alle auser-

wählten Körperstellungen im Tanze aufzuheben, hieße mich verkennen." (10. Brief.)
Wie schon gesagt, hält er das *„en dehors"* für die grundlegende Tanzregel. „Nichts anderes, sehr geehrter Herr, ist so wichtig", beginnt er seinen 12. Brief, „als die Drehung der Hüfte nach

außen (en dehors), um gut tanzen zu können, und nichts ist den Menschen in höherem Maße eigen, als die umgekehrte Stellung." (12. Brief.)
Nur Schulung von Kindheit auf kann die Natur umbilden und „diesen Wandel bewirken, der unbedingtes Erfordernis für unsere Kunst ist".
Man müßte den Inhalt dieser wertvollen Kapitel, die von der Anatomie, Mechanik und Ästhetik der Bewegungen im Ballett

handeln und nur in unwesentlichen Details veraltet sind, in extenso wiedergeben; sie sind die Zehn Gebote des künstlerischen Tanzes.

Mit Feuillets Choreographie geht er unnachsichtig ins Gericht; er betont, daß sie überflüssig und kompliziert sei, daß man unendlich viel Zeit brauche, um sie zu dechiffrieren. Die wahre Choreographie müsse eine genaue Beschreibung der Aufführungen, Dekorationen und Gruppen enthalten, die von hervorragenden Künstlern ausgeführt werden könnten. Ein beschreibendes Werk dieser Art wäre der „Tanzakademie" würdiger als alles pedantische Festhalten an archaisierender Technik, und nützlicher als die rein literarischen und historischen Aufsätze Cahusacs und der „Enzyklopädie". Der Ballettmeister neuen Schlages braucht keine Choreographie, sondern er muß *sehen* können, um die Gruppen auszuplanieren und das Ensemble zu koordinieren, er muß Geschmack haben, Einbildungskraft und Genie (13. Brief).

Es folgt eine Inhaltsangabe der von Noverre komponierten Ballette, die in Anwendung auf seine Theorien diese bestätigen (14. Brief).

Zum Schluß schildert er sein Ideal der szenischen Kunst, wie es in Diderots empfindsamem Drama Wirklichkeit geworden ist: es ist bühnenwirksam, weil es rührt. Wie das Drama soll auch das Ballett nach Wahrheit, Einfachheit und Naturtreue streben; es wird sein Ziel erreichen, wenn es ihm gelingt, den Zuschauer zu Tränen zu rühren (15. Brief).

Als dieses Manifest über das „ballet d'action", welches an der ganzen Front den Kampf gegen das alte Ballett aufnahm, veröffentlicht wurde, hatte Noverre Lyon bereits verlassen, um eine Stellung als Ballettmeister des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in Stuttgart anzutreten; das Stuttgarter Theater (dessen intimes Leben uns aus Casanovas Memoiren bekannt ist und dessen Wirksamkeit mit einem Finanzkrach endete) war zu jener Zeit wohl von allen europäischen Bühnen die bedeutendste. Ein Ballettkorps von 100 Artisten und 20 Solisten waren Noverre unterstellt; seine Mitarbeiter an der Inszenierung waren der berühmte

Chevalier Servandoni, Dekorateur, „Maschinenmeister“ und Initiator des Genres der reinen Pantomime im 18. Jahrhundert, ferner der Komponist und Kapellmeister Jomelli und der Kostümeur Boquet. Gaëtan Vestris, „der Gott des Tanzes“, der hervorragendste Vertreter der akademischen Richtung im Ballett, kommt

nach Stuttgart und ist dermaßen erschüttert und gefesselt von den „ballets d'action“ Noverres, daß er die Aufführung seiner „Medea“ auf der Bühne der Pariser Oper durchsetzt (1765) und selber die Rolle des „Jason“ übernimmt, bei welcher Gelegenheit er zum erstenmal sein dramatisches Talent offenbarte. Die Urteile der Presse bezeugen, daß Noverres Werke durch die Wucht ihrer Tragik die Zuschauer vor Entsetzen erbeben machten.

In das 1758 gegründete „Opern- und Komödienballett“ tritt Noverre am 1. März 1760[29] an Stelle seines Vorgängers Sauveterre; das Gehalt, das er bezieht, steigt rapid, und nach Ablauf des ersten Jahres bezieht er 4000 Florins, das Gehalt seiner Frau, die Schauspielerin war und 2500 Florins bezog, nicht mitgerechnet; ferner ein Deputat in „Naturalien“: 10 Eimer Wein und 20 Fuder Holz. Das erste von ihm inszenierte Ballett war offenbar „Psyche und Amor“; ein handgeschriebenes, übrigens grammatikalisch nicht einwandfreies Programm hat sich in den württembergischen Archiven erhalten. Etwa acht Jahre verbringt er in des Herzogs Dienst.

Nach einem Besuch in Wien setzt Noverre seine Tätigkeit in Mailand, Turin, Neapel fort[30] und kehrt erst 1775 nach Frankreich zurück, wo er durch Marie Antoinettes Protektion (sie war als Erzherzogin seine Schülerin gewesen) zum erstenmal Zutritt zur „Königlichen Musikalischen Akademie“ erhält, die bis zu diesem Augenblick seine Dienste nicht einmal umsonst hatte in Anspruch nehmen wollen; er tritt dort an die Stelle des talentvollen, aber recht trägen Vestris als Oberballettmeister.

Wir haben mit ausreichender Genauigkeit die höchst bemerkenswerten Umstände dieser Periode des Lebens und der Wirksamkeit Noverres feststellen, den Erfolg seiner Unternehmungen und die Gründe für seine erzwungene Verabschiedung vom Amt ermitteln können.

Der Befehl der Königin, dem er seine Ernennung verdankte, war ein willkürlicher Bruch der formalen Rechte des Oberballettmeisters Maximilian Gardel und des Jean Berché (Dauberval) auf dieses Amt; bereits im Jahre 1773 waren sie zu Vestris künftiger Nachfolge (survivance)[31] bestimmt worden.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß Noverres Eindringen in die Oper nicht geringe Erregung hervorrief und in einem Brief der Mutter Gardels an den Marquis A., den zweiten Gatten der Mutter des Hofministers (maison du roi) Amelot de la Houssaye lebhaften und recht amüsanten Ausdruck fand.

Nach den üblichen einleitenden Worten schreibt die gekränkte Mutter:

„Eine wichtigere Frage beschäftigt mich gegenwärtig. ... O, mein alter Freund, Sie, der Sie Zeuge aller Epochen meines Lebens waren, der unglücklichen und der glücklichen, Sie werden sich nicht einmal vorstellen können, was ich hier Ihrer Beurteilung unterbreite! Wer mag es in der Tat glauben, daß Gardel, der 19 Jahre an der Pariser Oper gearbeitet hat, dort Ruhm erntete, der dank seiner großen Gaben, seiner Leistungsfähigkeit, seiner sanften Umgangsformen, seiner Ehrlichkeit, seiner materiellen Opfer wegen (hat er doch meine 20 000 Livres verbraucht) vieler vorteilhafter und ehrenvoller Ämter würdig wäre (usw. usw.), in die Lage eines Schulbuben versetzt wird.

Man hat es gewagt, ihm Beaufsichtigung durch Herrn Noverre vorzuschlagen, der ihm ein Muster zur Nachahmung sein soll, der ihm Ratschläge erteilen wird, ihm, Gardel, den man in England den ruhmreichen, berühmten Gardel genannt hat! Mein Sohn ist gut, bescheiden und ehrlich, und man muß ein Scharlatan sein, um die Menschen an der Nase herumzuführen ..."

Mme. Gardel zweifelt des weiteren an dem Wert der Empfehlung, auf die der Rival ihres Sohnes sich berufen könnte: „Der genannte Noverre erscheint mit einem Empfehlungsschreiben, die wie Pässe gewissermaßen von der Kaiserin an die Königin ausgefertigt werden."

„Mein Sohn", fährt sie fort, „hat nicht den Wunsch, auf sein gutes Recht zu verzichten, aus einem Bischof zum Müllerknecht zu werden, diesem Ballettmeister aus der Provinz, aus Deutschland unterstellt zu sein. Gewöhnlich kommen diese Herren nach Paris gereist, um sich zu vervollkommnen, nicht aber um großen Meistern Unterricht zu erteilen.

Der kleine Noverre verfügt über etwas zuviel Ehrgeiz und Dünkel. Als er erschien, um hier vor 30 Jahren seine Dienste anzutragen, schickte man ihn auf den Jahrmarkt hinaus (soll heißen ins Théatre de la Foire), um dort chinesische Ballette aufzuführen.

Die Maitresse (Mme. de Pompadour) hatte ihn rufen lassen; inzwischen machten Herr Laval und Lany ihre Rechte geltend, und der König und Mme. de Pompadour mußten ihren gerechten Forderungen nachgeben. Um sich zu bereichern, entschloß sich dieser Mensch, Mlle. Destouches und den Herzog von Württemberg zu ruinieren und unglaubliche Sachen in seinen Balletten aufzuführen, die sich nur wegen des großen darin entfalteten Luxus und wegen der ungeheuren Ausgaben auf der Bühne halten, denn Tänze kommen darin gar nicht vor, und nicht *das* ist es, was das gebildete Pariser Publikum braucht, das sich bald an Pantomimen satt sehen würde, in denen die Kunst vernachlässigt wird. ... Gardel.
Verzeihen Sie mein Geschmier. Ich rase vor Wut."
Die „Correspondance littéraire" druckte diesen Brief mit ironischen Bemerkungen ab und benutzte ihn zu einer Apologie der Persönlichkeit und der Bestrebungen Noverres[32]:
„Da haben wir einen Brief, der uns doch so bemerkenswert erscheint, daß wir nicht umhin können, ihn auf diesen Seiten abzudrucken. Sieht man von den Vorzügen des Stils, vom Temperament und der Naivität ab, die als Eigenschaften ganz unschätzbar sind, so finden wir in ihm sehr kräftige und weise Urteile über den Wert des Ballettmeisters."
Abschließend wird Noverre mit einem andern „Meister aus der Provinz und Deutschland" — dem Ritter Gluck — freundlich in Parallele gesetzt.
Unter solchen Verhältnissen betrat Noverre diesen Pfad, der sich als dornenvoll erwies. In der „Gehaltsliste"[33], dem einzigen erhaltenen offiziellen Dokument, das sich auf sein Engagement an der Oper bezieht, wird sein Gehalt mit 3000 Livres für das Jahr 1776 und mit 3000 Livres Gehalt und 9000 Livres Gratifikationen für die nächstfolgenden beiden Jahre angeführt.
Vergleichen wir die Kritiken der vorerwähnten „Correspondance" mit den Berichten des offiziösen „Französischen Merkur", so erhalten wir eine erschöpfende und hinreichend einwandfreie

25

Beurteilung der Aufführungen Noverres an der Oper. Noverre debütierte in seiner neuen Stellung im Oktober 1776 mit dem Ballett „Apelles und Campaspe", das zusammen mit der Oper „Euthyme et Lyris" einen Abend füllte. Die Oper hatte keinen Erfolg; „wenn sie (soll heißen: die beiden Akte der Oper) aber auch besser gewesen wären," berichtet die ‚Correspondance'[34], „so hätte doch die Ungeduld, mit der die Ballett-Pantomime des berühmten Noverre erwartet wurde, die man an diesem Tage erstmalig aufführte, nicht erlaubt, daß man ihnen größere Aufmerksamkeit zugeteilt hätte." Es folgt eine Auseinandersetzung des Programms, das bei Plinius entlehnt ist. Darsteller waren Guimard (Campaspe), Heinel (Roxane) und Gardel (Alexander), „d. h. einer der ersten Tänzer Europas und gleichzeitig einer der kältesten Schauspieler, die je wann die Bühne betreten haben ..."

„Ende des 2. Aktes findet ein allgemeiner Tanz statt, dem auch Alexander sich beizugesellen geruht; Alexander-Gardel hätte es gewiß vorgezogen, eher auf seine Weltmacht als auf seine entrechats zu verzichten."

„Obwohl das Ballett ‚Apelles und Campaspe' nicht jenen ganzen Erfolg gehabt hat, der sich offenbar von Noverres Ruf erwarten ließ, so stimmen doch alle Leute von Geschmack darin überein, daß nie jemand in höherem Maße die Hilfsmittel und Effekte dieser Kunst beherrscht habe."

„Ich glaube, daß überhaupt das graziöse, pastorale und erotische Genre dem Tanz unendlich mehr glückliche Sujets bietet als das heroische, pathetische und tränenreiche."

Ganz unbedingt ist das Lob des „Mercure de France"[35]. Es wird auf die Tatsache der hohen Gönnerschaft, die die Königin dem Ballettmeister erweist, hingewiesen und der Inhalt wiedergegeben. Es gibt, seiner Auffassung nach, „nichts, was diesem Ballett an Erfindung gleich käme, nichts, was für eine Tanzpantomime besser komponiert und geeigneter sein könne." Nur eines wird dem Ballett vorgeworfen, — die Gespaltenheit des Sujets (Alexanders Großmut und die Krönung der Roxane).

„Wir können nicht umhin," schließt der Kritiker, „unserem Entzücken über diese Art Tanz Ausdruck zu verleihen, der einer guten Poetik und den Regeln der Malerei nahekommt[36]."

Einen Monat darauf bringt die „Correspondance"[37] eine begeisterte Besprechung des kleinen Balletts „Die Launen der Galatea"; das Sujet ist von Horaz inspiriert: der scherzhafte Kampf um einen Kuß.

„So schlicht die Idee dieser Pantomime und so abgenutzt ihre Bilder auch sein mögen — aufgeführt macht sie doch einen unendlich angenehmen Eindruck. Es ist schlechterdings unmöglich, sich etwas vorzustellen, das frischer sein könnte: es ist das ein Blumenstrauß, ein Gedanke Anakreons so gestaltet, wie ihn Boucher auf der Leinwand dargestellt haben würde."

Noverres folgende Aufführung waren die „Horazier", die er ganz besonders liebte; sie verwirklichten seine Theorie in vollem Maße, erlitten aber eine vollkommene Niederlage; wie die „Correspondance" mitteilt[38], wurde das neue, von Herrn Noverre verfaßte tragische Ballett, das Dienstag am 21. zum erstenmal von der Musikakademie aufgeführt wurde, sehr ungünstig aufgenommen. Es verstimmte, daß der Ballettmeister darauf bedacht schien, sich mit Corneille zu vergleichen und ihn mitunter sogar zu verbessern. Was ihm an Schwierigkeiten zu überwinden gelungen war, wurde *nur* von den Künstlern eingeschätzt, dagegen von allen — *jene* Schwierigkeiten, an denen er das Unglück gehabt hatte zu scheitern.

Noverre, diesem leidenschaftlichen Verkünder des Lokalkolorits und der historischen Wahrheit auf der Bühne, wurde sogar der Vorwurf gemacht, er habe eine Aufführung geboten, die ihrem äußeren Wesen nach mit dem Sujet in Widerspruch stände: er hätte allzu prunkvolle Kostüme und Dekorationen gewählt, um eine Epoche darzustellen, in welcher Rom noch in großer Dürftigkeit lebte.

„Der Mißerfolg des Balletts beweist ohne Zweifel, daß historische Sujets diesem Genre nicht liegen (ein Gedanke, der bereits in der

‚Correspondance' ausgesprochen worden war), und daß der Ballettmeister es auf Sujets beschränken sollte, die der Mythologie und Feenmärchen, Pastoralen und ‚Galanteries' entnommen sind."
Der dienstfertige „Mercure de France"[39] bemüht sich, diesen augenfälligen Mißerfolg des Günstlings der Königin abzumildern, und verspricht dem Publikum in Noverres Namen, die gemachten Fehler zu verbessern.
„Wir wollen uns nicht auf eine Untersuchung darüber einlassen, ob dieser Gegenstand für ein Ballett geeignet ist und ob es angeht, eine so tragische Handlung mit Tänzen zu begleiten.
Herr Noverre hat zeigen wollen, daß seine Kunst, gleich der Poesie, imstande ist, ein streng aufgebautes, majestätisches, pathetisches und interessantes Drama zu schaffen. Das ist eine Tragödie, das ist Corneille in der Pantomime, doch war es nötig, die Einheit der Handlung zu stören (wie wir bereits gesehen haben, ist das die größte Sorge des Rezensenten), um sie mannigfaltig zu gestalten und aufrecht zu erhalten. ... Es gelingt ihm, ein Schauspiel zu schaffen, nicht aber das Werk eines Genies."
Später inszeniert Noverre die Tänze in der Gluckschen Oper „Iphigenie in Aulis"; als Thema wählt er die „griechischen Spiele". Keine zwei Monate waren vergangen, als auf den schweren Mißerfolg ein glänzender und voller Triumph folgte. Er arbeitete das anakreontische Ballett „Amors Listen" um; bereits 1760 spricht er in seiner Briefausgabe (15. Brief) von diesem Ballett als von einer ganz selbständigen Konzeption. Die „Correspondance" wußte indessen gerade die Konzeption am wenigsten zu würdigen[40]:
„Die Szenen dieser Pastoral-Pantomime sind, was das Motiv betrifft, recht gewöhnlich, die Gruppen sind aber ungemein treffend umrissen, und der Contredanse, mit dem das Ballett schließt — eine lebendige und glänzende Komposition —, ist wohl das ländlichste und wollüstigste Bild, das sich denken läßt: prachtvoll wie ein Teniers und graziös wie ein Boucher. ... Von allen Balletten, die er bisher gebracht hat, ist dieses das erste, dessen Erfolg ein vollkommen allseitiger war. ... Auch die besten Freunde

der Familie Gardel waren gezwungen zuzugeben, daß Noverre doch eine geniale Persönlichkeit sein könne."
Der „Mercure de France" schöpft aus den „Listen" Stoff für seine verallgemeinernden Urteile[41]:
„Er entlehnt seine Ideen der Dichtkunst; in den Figuren und Gruppenstellungen der Tänzerinnen ahmt er der Malerei nach. ... So vermag ein genialer Mensch die Schätze der Künste sich anzueignen und eine neue zu schaffen, indem er sie miteinander verbindet."
Seine Stellung in der Truppe war die ganze Zeit über schwankend geblieben; Gardel und Dauberval bestanden auf ihrem verletzten Recht. Diese beiden geschworenen Gegner und Rivalen taten sich zusammen und nötigten Noverre am 30. November 1779, ein Kompromißabkommen zu unterzeichnen, auf Grund dessen er sich verpflichtete, ihnen seine Stelle abzutreten, sobald es ihnen gelingen würde, ihm eine Pension zu erwirken. In der Tat gelingt es ihnen, ohne ihn vorher zu verständigen, seine formale Verabschiedung durchzusetzen.
Vergebens protestiert Noverre gegen ihr Vorgehen in einer an den Intendanten der Lustbarkeiten (Menus Plaisirs du Roi) Papillon de la Ferté gerichteten Denkschrift[42].
Er beruft sich auf die Rechte „eines Menschen, dessen Werke auf dem Gebiete des Tanzes eine ebenso entschiedene und noch weittragendere Wandlung bewirkten, als Gluck auf dem Gebiete der Musik, dessen Werke auch jenen als Musterbeispiele gelten, die sie bekritteln". Ferner weist er auf seine ausschließliche Arbeitsfähigkeit hin, auf die Zahl der von ihm inszenierten Ballette und auf zehn seiner Projekte, die, nicht durch seine Schuld, unverwirklicht liegen blieben. Endlich widerlegt er an der Hand von statistischem Material den Vorwurf, daß seine Ballette kostspielig wären; die Feindschaft der Guimard habe ihren Grund: auf ihre Veranlassung hin wurde die Rolle der „Anette" einer andern Tänzerin gegeben, die aber hatte unerwarteterweise einen großen Erfolg. Er weiß, „das geheime Komitee der Mme. Guimard habe seine

Verabschiedung beschlossen". Ein praktisches Ergebnis zeitigte dieser Brief Noverres aber nicht.

Im berühmten Streit der Parteigänger Glucks, der — wie er selber — Lehrer der wenig populären „Österreicherin" gewesen war, und den „Piccinisten", die von den Philosophen geführt wurden, stellte sich Noverre, der sich im Ballett zu denselben Ideen des musikalischen Dramas bekannte und sie auch durchführte, wie Gluck in der Oper, aus unerklärlichem Kleinmut auf die Seite Piccinis. Das hinderte ihn allerdings nicht daran, in einem andern Fall musikalischen Instinkt zu bekunden. 1778 gibt er *Mozart* den Auftrag, die Musik zum kleinen Ballett „Les petits riens" zu komponieren, einem Ballett, das zusammen mit Piccinis „Finte Gemelle" aufgeführt wurde. Die Oper hatte keinen Erfolg; sie wurde vom Spielplan gestrichen und bald darauf auch das Ballett. Mozarts Partitur[43] geriet in Vergessenheit, bis sie ca. 100 Jahre später 1873 von Nuitter im Archiv der Oper entdeckt wurde.

Noverre hat uns kein Programm dieses Balletts hinterlassen, und so gewinnt denn der Bericht der „Correspondance"[44] einen besonderen Wert, da er uns wenigstens eine teilweise Wiederherstellung des Inhalts ermöglicht:

„Das (Les petits riens) sind episodische, nur kaum miteinander verknüpfte Szenen, die aber eine folgerichtige Reihe von Bildern bringen, die weder von Anakreons Muse, noch von Bouchers oder Watteaus Pinsel verleugnet worden wären.

Amor, der ins Garn geraten ist und in den Käfig von Mlle. Guimard gesperrt wird, das Blindekuhspiel, in dem Herr Dauberval die Hauptrolle spielt, die Verschlagenheit Amors, der zwei Hirtinnen (Guimard und Allard) eine andere Hirtin (Asselin, als Hirtenjunge verkleidet) vorstellt, — das sind drei Szenen von geistreichster und anmutigster Komposition.

Indessen muß bemerkt sein, daß in dieser letzten Szene ein Augenblick eintritt, da trotz der lebhaftesten Beifallsbezeugungen auch ein leichtes Murren immer wieder aufkommt, wodurch zur Genüge klar bestätigt wird, ein wie strenges Regiment die Ehrbarkeit in

unserm Theater führt! Gemeint ist der Augenblick, in dem der vermeintliche Hirt, um die Hirtinnen, die miteinander um seine Gunst streiten, von ihrem Irrtum zu überzeugen, damit schließt, daß er seine Brust ein wenig entblößt.
Ungeachtet aller Grazie und aller Bescheidenheit, mit der Asselin seine Gespielinnen aufklärt, hat diese Pantomime stets das Urteil der Zuschauer gespalten, und die Stimmen jener, die ‚bis' riefen, vermochten nicht die Kritik der andern zu übertönen."
Das einen Monat später aufgeführte Ballett „Anette und Lubin" wird von demselben Kritiker als genaue Wiedergabe des Poems durch die Pantomime charakterisiert; am 27. April desselben Jahres führt Noverre den choreographischen Prolog „Drei Jahrhunderte Oper" auf, in welchem die verschiedenen Entwicklungsstadien und Arten des Tanzes [45] gezeigt werden.
Während Noverre als Anakreontiker enthusiastische Aufnahme findet, haben seine grandiosen Schöpfungen dauernden Mißerfolg. Im Februar 1780 studiert er die „Medea" [46] neu ein, die Vestris vor neun Jahren inszeniert hatte.
„Uns wollte scheinen," lesen wir in der „Correspondance" [47], „das Ballett, welches vor einigen Jahren den größten Erfolg hatte, habe nun einen viel geringeren Erfolg zu verzeichnen. Vergebens suchen wir eine andere Ursache ausfindig zu machen, als den schlechten Geschmack des Publikums, welches sich soeben noch für das Ballett ‚Mirsa' (ein Werk Gardels) begeistern konnte, das doch in allen Stücken weit hinter der ‚Medea' zurückbleibt — sowohl im Hinblick auf das Interesse des Gegenstandes, als auch im Hinblick auf den Wert der Ausführung, den Luxus und sogar die Mannigfaltigkeit der Vorstellung. ... Da gibt es sozusagen keinen einzigen Augenblick, in dem die Handlung nicht ein überreiches Schauspiel böte, das auf die Leinwand übertragen nicht ein großes und prachtvolles Bild ergäbe."
Mit einem Ballett, das Noverre zusammen mit Dauberval für die Festlichkeiten in Montreuil, aus Anlaß der Hochzeit des Herzogs von Rohan, geschaffen hatte und das aus einigen Szenen des „Don

Quichotte" zusammengestellt war, — und besonders mit der „Hochzeit des Gamajo" schließt die kurze Pariser Schaffensperiode des Ballettmeisters[48].

Der Günstling der Königin hat 1779 das Unglück, die Unzufriedenheit der Tänzerin Guimard auf sich zu lenken, die durch einen zufälligen Mißerfolg in Wut geraten war und sich weigerte, in seinen Balletten aufzutreten, — 1780 aber ist er gezwungen, seinen Abschied zu nehmen, und zwar unter folgenden Umständen: ihm wird eine Pension von 3500 Livres ausgesetzt; er zieht sich nach Clermond-Ferrand zur Ruhe zurück, später nach Saint Germain. Während der Revolution flieht er nach London und führt dort das Ballett „Adele de Ponthieu" auf, dessen Libretto er aus taktischen Gründen der Herzogin von Devonshire zueignet. Bachaumont konstatiert in seinen „Geheimen Memoiren" den Riesenerfolg des „Shakespeare des Tanzes", der diesen Namen der freigebigen Hand seines Managers Garrick verdankt (nebenbei bemerkt des ungezwungensten unter allen Deutern des echten Shakespeare). Seinerseits errichtet Noverre — in zwei berühmten Briefen an Voltaire — Garrick ein Denkmal; er preist ihn als unerreichtes Muster psychologischer Ausdrucksfähigkeit. Die Reihe der Londoner Aufführungen schließt im Januar 1793 mit dem Ballett „Les époux de Tempé" und mit einem Divertissement; die Uraufführung fand am Tage der Hinrichtung Ludwigs XVI. statt. Zugleich mit dem enthaupteten alten Regime bricht auch die schöpferische Produktion seines größten Ballettmeisters ab. In relativer Armut stirbt Noverre 1809 in ländlicher Einsamkeit zu St. Germain[49].

Kehren wir zum Schicksal seines choreographischen Manifestes zurück. Gleich bei seinem Erscheinen wurde ihm hohes Lob vom „Diktator der Meinungen" in Ferney gezollt. In Erwiderung auf den ehrerbietigen Vorschlag Noverres (er hatte Voltaire sein Werk geschickt), ein Ballettlibretto mit Zugrundelegung des IX. Gesanges der „Henriade" zusammenzustellen, wendet sich Voltaire mit nachstehendem Brief an ihn:

„Ihr geniales Werk, mein Herr, liegt vor mir; meine Dankbarkeit kommt meiner Verehrung gleich. Der Titel Ihres Buches spricht nur vom Tanz, doch werfen Sie Licht auf alle Künste. Ihr Stil ist ebenso vollendet, wie Ihre Werke reich sind an Einbildungskraft. Sie sind meines Erachtens ein so hervorragender Vertreter Ihrer Kunst (genre), daß die kränkenden Enttäuschungen, die Sie erlebten und die Sie nötigten, Verwendung für Ihre Gaben fern von der Heimat zu suchen, — mich keineswegs wundern. Mir scheint, Ihre Verdienste werden richtiges Verständnis finden, weil man dort die Natur liebt; wo werden Sie aber Schauspieler finden, die fähig wären, Ihre Ideen zu verwirklichen? Sie sind ein Prometheus. Sie müssen selber Menschen schaffen und ihnen eine Seele einhauchen.

Ferney, 11. Oktober 1763. Voltaire."

In einem späteren Vorwort zum Ballett „Horacier" überschätzt Noverre vielleicht um einiges die Bedeutung und Aufrichtigkeit dieser übertriebenen Komplimente, die für die epistulare Manier Voltaires ungemein bezeichnend sind[50]. Aber so oder anders, Voltaires Anerkennung seiner Ideen konnte ihm schon Mut machen, den er im Kampf gegen die konservative Einstellung des Geschmacks der Gesellschaft brauchte. Sein Buch hatte einen „Skandalerfolg" und hatte zahlreiche Angriffe zur Folge, von denen weiterhin zu reden sein wird.

Doch konnte Noverre im Vorwort zur Londoner Ausgabe mit Stolz auf den Erfolg seiner Bestrebungen im Verlauf von ca. 20 Jahren, die nach der ersten Auflage verflossen waren, hinweisen. Er wundert sich nicht über die feindliche Aufnahme, die sein Buch gefunden hatte. „In der Tat," schreibt er, „die Masken zu zerbrechen, die Perrücken zu verbrennen, die Reifröcke zu vernichten, die ‚tonnelets' zu vertreiben, Geschmack anstelle der Routine zu setzen, ein edleres, wahrhafteres, malerischeres Kostüm zu zeigen, Handlung und Bewegung auf der Bühne zu fordern, Ausdruck im Tanz, hinzuweisen auf den Riesenabstand zwischen

dem Mechanismus des Handwerks (métier) und dem Geist, der den Tanz den darstellenden Künsten beireiht" — das alles genügt vollauf, um die Unzufriedenheit der konservativen Elemente zu erregen.

Wie schwer Noverres Kampf um die Verwirklichung seiner Ideen war, bezeugt ein unveröffentlichter Brief an seinen Freund Fabre, der dem interessanten Manuskript seiner „Briefe", die der Opernbibliothek gehören, voraufgeschickt wird[51].

„Ich schicke Ihnen, lieber Fabre," so lautet dieser Brief, der hier auf einem besonderen Blatte reproduziert wird, „das Geschwätz eines Fünfundzwanzigjährigen oder den Traum, den ich hegte, die schwache und entkräftete Kunst aus ihrem Säuglingsalter hinauszuführen. Schmückt sie und folgt dem Weg, den ich mit so vieler Mühe gegangen bin; erntet Blumen dort, wo ich nur Dornen und Stacheln der Kabale gefunden habe; seien Sie glücklich, sofern man das in dieser Kaschemme (Noverre meint offenbar die Oper) sein kann, wo man das Glück preist, wo es sich aber niemals zeigte, wo weder Freundschaft noch Verehrung eine Stätte fanden etc. ...

Ihr Freund und Diener *Noverre* (Clermont, le 20 février 1790)."

Nach der Handschrift der Opera[52] zu urteilen haben die 25 Kampf- und Schaffensjahre auf Noverres ästhetische Konzeptionen kaum eingewirkt, in den folgenden Jahren der Ruhe und Einsamkeit hat das zurückblickende Denken des Ballettmeisters die gesammelten riesigen Erfahrungen der Leuchtwirkung eines folgerichtigen und objektiven Schauens unterzogen; seine Ästhetik wird tiefer, allgemeiner und entwickelt sich.

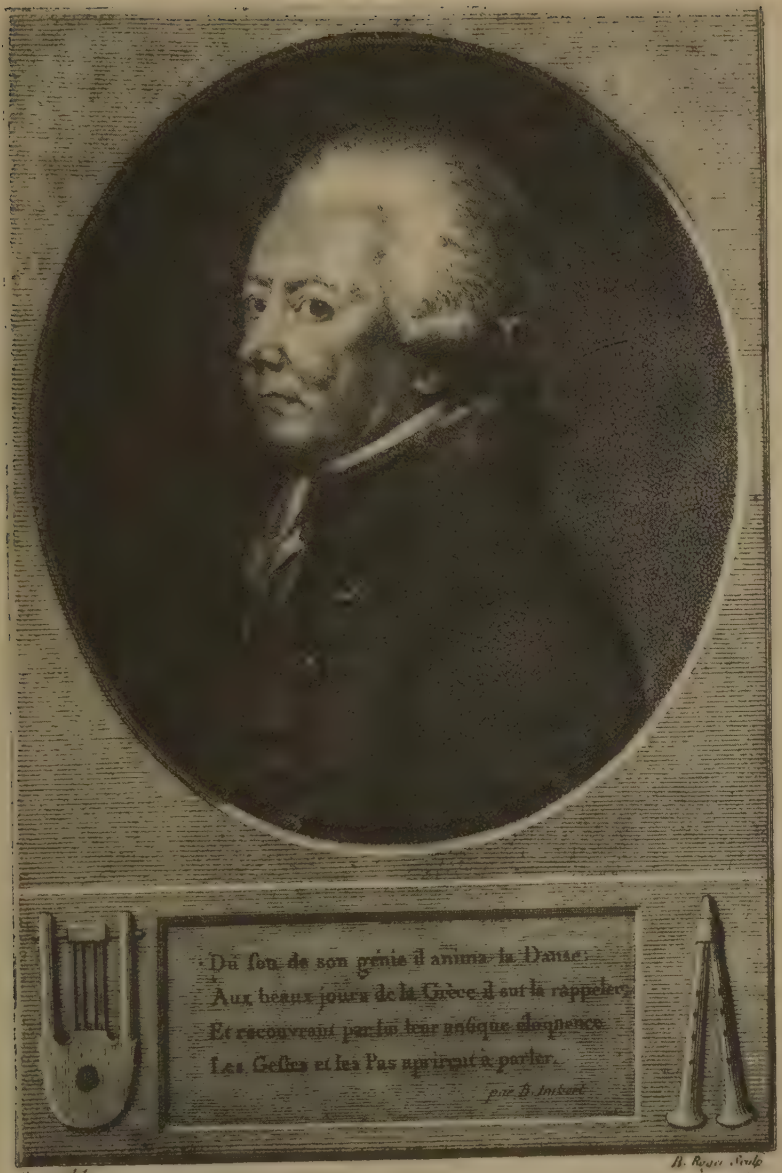
Die Definition des Balletts, wie sie in Sentenzenform in der um 1790 überreichten Handschrift zu lesen ist, unterstreicht die Identifizierung von Ballett und Pantomime, die er 1760 stipuliert hatte: „Ein gut komponiertes Ballett", schreibt er, „ist ein lebendes Bild der Leidenschaften, Sitten, Bräuche und Kostüme aller Völker der Welt; somit hat es eine Pantomime in allen Arten zu sein und sich durch Vermittlung des Gesichts an die Seele zu wenden."

Wir sehen, daß in dieser Definition der Ballettpantomime, des *sittenschildernden* und *psychologischen* Balletts, nicht einmal der Begriff *Tanz* Platz hat. Weitere Hinweise werden erbringen, wie sehr Noverre, bereits vor der Abschrift der angeführten Handschrift, über diese Formel hinausgewachsen war, die dort von früheren Ausgaben her rein mechanisch übernommen wurde.

III.

Nach der Aufführung von Noverres „Medea" durch seinen Schüler Lepic in Petersburg im Jahre 1803 befahl Kaiser Alexander I., alle Werke Noverres auf Staatskosten herauszugeben und den Reingewinn der Ausgabe dem greisen Ballettmeister zukommen zu lassen. In der Widmung, die Noverre dieser vierbändigen Ausgabe, die in Petersburg bei Schnoor[53] herauskam, vorausschickt, gibt er seinem Dank für die erwiesene Gnade Ausdruck. Diese Ausgabe, deren erster Band ein genauer Nachdruck der Lyoneser und Londoner Ausgabe ist, enthält ungemein mannigfaltiges Material. Wir finden hier eine Besprechung über das Werk des Schauspielers Garrick, Werturteile über Musik, über die Architektur von Theatergebäuden, das Projekt einer Organisation nationaler Festlichkeiten, endlich ein Essay über die Entwicklung der antiken Orchestik, ganz durchdrungen noch von den im 18. Jahrhundert üblichen legendaren Vorstellungen[54] und zuletzt eine überaus wertvolle und gut durchgearbeitete Geschichte des Balletts in Frankreich. Die andern Teile des Noverreschen Werkes befassen sich mit einer weiteren Ausarbeitung der Ästhetik des Balletts.

Mit Genugtuung stellt er fest, daß bei seinen Schülern und Nachahmern Lepic, Gardel, Dauberval und Gallet die tragischen Motive über den phantastischen (le romanesque) dominieren, — und bringt eine Klassifizierung der Ballettarten: des moralischen, anakreontischen, historischen, episodischen, allegorischen Genres (Bd. II, 13., 20. Brief).


Du feu de son génie il anima la Danse.
Aux beaux jours de la Grèce il sut la rappeler,
Et recouvrant par lui leur antique éloquence
Les Gestes et les Pas apprirent à parler.
par B. Imbert
R. Rogers Sculp

Nach einer Darlegung der historischen Entwicklung der „Positionen" fordert er für den Darstellenden Befreiung von allen Schulformeln, die die Maximalentfernung des einen Fußes vom andern mit 18 Zoll festlegen; dieses Maß ist auf einer großen Bühne unangebracht (II, 6. Brief). Nur der numerische Bestand des Ballettkorps muß begrenzt sein; statthaft ist eine Masse von 24 Figuranten und 8 Koryphäen; bei einer größeren Anzahl von Darstellern tritt unvermeidlich Verwirrung ein (II, 6., 15. Brief). Aufgabe des Ballettkorps ist, die Bewegungen der Solisten zu wiederholen und zu markieren; es hat nur die allgemeinen Konturen des Tanzes zu geben. Die Musik soll den Forderungen des Ballettsujets entsprechend komponiert sein; es geht nicht an, Tänze zu bereits vorhandener Musik zu komponieren. Die musikalische Begleitung hat rein melodischen Charakter zu tragen. Nicht umsonst gaben Rameau, Gossec, Floquet, Le Breton und nach ihnen Gluck, Piccini, Sacchini in der Ballettmusik der sangbaren Melodie vor komplizierten Harmonien den Vorzug (préféraient la mélodie chantante aux grands éclats d'harmonie, II, 75. Brief). Was das Kostüm und die Inszenierung betrifft, hält er an seinen früheren Forderungen fest; er widersetzt sich der Unlust der Darsteller, in der Kostümierung dem Stil des Balletts Rechnung zu tragen; er verlangt zwar nicht archäologische Treue vom Kostüm, aber an einer gewissen Wahrscheinlichkeit muß festgehalten werden; Anachronismen sind nicht statthaft; Musik, Inszenierung, Dekorationen müssen Lokalfärbung haben. Doch lehnt er mit Entschiedenheit Kostüme im antiken Geiste, auch Entblößung und durchscheinende Gewänder, wegen ihrer Anstößigkeit, ab (II, 16. Brief).

Wie hat aber der Aufbau des Balletts gestaltet zu sein? Um diese Frage zu lösen, mußte Noverre vor allen Dingen sein Verhältnis zum „antiken" Ballett, genauer zum römischen mimischen Theater, dessen literarische Tradition für alle Ballettheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts kanonisch geworden war, klarstellen. Noverre ist der erste, der zur Kritik übergeht; zu diesem

Zweck bedient er sich der rhetorischen Wendung, als wären ihm im Traum altrömische Mimen erschienen.
Es erweist sich, daß letzteren die technischen Kunstgriffe des zeitgenössischen Tanzes, Pirouetten und Kapriolen, lächerlich erscheinen. Und überhaupt hatte das Wort Tanz im Altertum eine ganz andere Bedeutung als bei uns. Die Pantomime kannte den Tanz in seiner gegenwärtigen Bedeutung nicht[55], die kriegerischen Tänze der Griechen waren nur rhythmisches Schreiten mit Musikbegleitung. Die antike Saltatio setzt sich nur aus *konventionellen Gesten* zusammen, die darum auch nur Eingeweihten, die eine bestimmte Schule durchgemacht hatten, verständlich waren. Noverre geht dann dazu über, die antike Pantomime unnachsichtig zu verurteilen, unter dem vorangeschickten Vorbehalt, daß es uns unmöglich sei, die überkommenen Nachrichten nachzuprüfen. Das Fehlen von Frauen als Darstellerinnen, die obligatorischen Masken, die abgeschmackten, plumpen Kothurne und Kostüme — alles das macht die antike Bühne zu einem Inbegriff von „unwahrscheinlichen und lächerlichen" Momenten. Im Gegensatz zu Cahusac ist Noverre davon überzeugt, daß das zeitgenössische Theater unzweifelhaft auf größerer Höhe stünde als das antike (II, 7., 8. Brief). Dem zeitgenössischen Theater fehlte aber die Pantomime; die Ehre, sie geschaffen zu haben, nimmt Noverre für sich in Anspruch: er habe anstelle der widerwärtigen (ignoble) antiken Chironomie die natürliche Geste eingeführt; seine Idee habe Dauberval als erster in der Oper verwirklicht; Vestris (der Vater) wurde dem traditionellen Ballett untreu, er spielte die Rollen des Rinaldo und des Admet in Noverres Balletten und erreichte die Aufführung seiner „Medea" in der Opéra.
So gehört denn Noverre die Initiative der Ballettpantomime; er protestiert gegen die Usurpatoren — die ungeschulten und ungebildeten Ballettmeister, die seine Ideen kopieren (II, 12. Brief). Welche Stellung kommt aber dem Ballett unter den andern szenischen Künsten zu? Das Ballett, meint Noverre, ist kein Drama und den aristotelischen Gesetzen nicht unterworfen; weder bietet es

Handlung als Verstandesaktion, noch ruhige Gespräche; es bedarf starker Leidenschaften und Affekte und viel äußerer Theatralik, um das fehlende Wort zu ersetzen. Die Pantomime muß stets im großen Zuge malen, ohne Halbtöne, — mit starken Strichen.
„Auswahl der Worte, verschlungene Gedankenpfade, wunderbare Ausdrücke, Sentenzen, Porträts, Erzählungen, erläuternde Monologe, Dialoge — das alles ist das Gebiet des Dramas. An Stelle aller dieser Dinge setzt der Ballettmeister Situationen, erstaunliche Bilder, Effekte (nach dem Muster der Werke Shakespeares), pomphafte Inszenierung und wahrheitsgemäße Kostüme" (IV. Vorwort zum Ballett „Agamemnons Tod"). Das Ballett ist aber nicht nur ein angeordnetes, effektvolles Surrogat fürs Drama. In der Tat gibt es viele Dinge, die dem Ballett unerreichbar bleiben; je intensiver aber die dargestellten Leidenschaften sind, desto ungenügender wird das Wort. Der Hochpunkt der Ausdrucksfähigkeit des Wortes ist der Ausruf; jede weitere Steigerung kann nur durch die Geste zum Ausdruck gebracht werden. Zudem ist der Eindruck, den das Ballett macht, eher ein allgemeiner, weil die Geste jedem Zuschauer die unbegrenzte Möglichkeit für eine individuelle Deutung gewährt (I. Vorwort). Das lautliche Element aber kann seinerseits im Ballett Anwendung finden. Der hinter den Kulissen verborgene Chor, der allerdings nicht in Versen singt, sondern nur Ausrufe, Schreie ausstößt, ist wohl geeignet, die Tragik des Eindrucks noch zu vermehren (II, 16. Brief).
Wir sahen, daß Noverre in einer ganzen Reihe von Definitionen des Balletts die Neigung zeigt, Pantomime und Tanz zu identifizieren. Doch redet er selber in seiner Bewertung der antiken Pantomime vom Tanz als von einer wertvollen Errungenschaft der Neuzeit. Durch allmähliche Evolution seiner Ansichten kommt er zur Überzeugung, daß der *Tanz* sich *qualitativ* und prinzipiell von der *Pantomime* unterscheidet, und verzichtet darauf, das Ballett als ein organisches Ganzes zu verstehen. Ursprünglich hält er den *Tanz überhaupt* für in zwei Teile teilbar: 1. der mechanische Tanz oder die Ausführung (exécution) stellt das materielle Moment dar,

2. die Tanzpantomime ist die eigentliche Kunst (II, 11. Brief). Er sieht sich indessen genötigt, seine Definition zu begrenzen: „Im buchstäblichen Sinne des Wortes ist der Tanz nichts weiter als die Kunst, mit Grazie, Genauigkeit und Leichtigkeit allerhand ‚Pas', entsprechend dem Tempo und den Rhythmen der Musik, zu voll-

führen" (I, Vorwort); am Schluß des II. Bandes (20. Brief) resumiert Noverre alle seine Theorien, die er sich im Verlauf von 40 Jahren gebildet hat, und gibt aufrichtig zu, daß seine ursprüngliche Identifizierung des pantomimischen Dramas mit dem Tanz auf Irrtum beruhte. Im Vorwort zum Libretto seines Balletts „Euthymus und Eucharis" prägt er endgültig seine Auffassung vom Ballett als von einer komplizierten Kunstgattung, womit er den Definitionen nahekommt, die Ménétrier mehr als hundert

Jahre vor ihm gegeben hatte: „Das, was wir Tanz und Ballett zu nennen pflegen, ist von der Pantomime ganz verschieden. Der Tanz ist die Kunst der ‚pas', der graziösen Bewegungen und schönen Stellungen. Das Ballett, das dem Tanz teilweise seinen Zauber entlehnt, ist die Kunst der Zeichnung, der Form und Figur. Die Panto-

29

mime aber ist nur die Kunst, mit den Gesten Empfindungen und seelische Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen. Die Bewegungen der Gesten werden von der Leidenschaft dirigiert; die Tanzbewegungen werden durch die Regeln des Geschmacks und der Grazie bestimmt; die verschiedenartigen Bewegungen im Ballett sind das Werk des schöpferischen Genius', der das Bild und die verschiedenen Wechselbeziehungen, die in den Kombinationen und Figuren herrschen müssen, schaffte. Nach Feststellung dieser Unterschiede werden

wir diese drei Dinge, die ihrem Charakter nach grundverschieden sind, nicht mehr miteinander verwechseln; werden diese Dinge gesammelt und miteinander verbunden, so bilden sie das handelnde Ballett (ballet d'action), oder ein Ballett-Pantomime-Drama."
Noverres Formel hat sich endgültig durchgesetzt; bis in unsere Tage hinein waren im Rahmen dieser Formel nur quantitative Schwankungen zu verzeichnen; nur die Wechselbeziehung der einzelnen Teile änderte sich, je nach der Rolle, die von den verschiedenen Epochen und Ballettmeistern jedem dieser drei Elemente zugeschrieben wurde. Man könnte vielleicht annehmen, daß Noverre selbst geneigt gewesen wäre, der Pantomime die überwiegende Rolle zuzuschreiben. Doch werden Vermutungen dieser Art durch ein interessantes Dokument, auf welches wir schon einmal Bezug genommen haben, entschieden widerlegt, — nämlich durch Noverres Memorandum an den Direktor der „Menus Plaisirs" de la Ferté aus Anlaß des skandalösen Durchfalls des Balletts „Myrza und Lindor", eines Durchfalls, der den Anlaß zum Streit zwischen Noverre und der berühmten Guimard gegeben hatte. „Seit Herr Gardel sich des Zepters der Terpsichore bemächtigt hat," meldet Noverre[56], „werden Festlichkeiten und Ballette, die mit Poemen verbunden sind, der Pantomime erbarmungslos zum Opfer gebracht, in welcher glänzende Technik, Grazie und Harmonie der Bewegungen durch unordentliches Gerenn, unbedeutende Gesten und eine so schwache und monotone Expression ersetzt wurden, daß ihr lediglich dann eine gewisse Bedeutung zukommt, wenn sie am Vaudeville den nötigen Rückhalt hat. Dieses neue Genre, vergeben Sie den Ausdruck, hat nur den einen Vorzug, daß es von Leuten ausgeführt werden kann, die nicht einmal zu tanzen verstehn; ich glaube aber sagen zu dürfen, daß alle Bemühungen des Ballettmeisters, die nicht darauf ausgehen, den Tanz zu vervollkommnen, unnötige und für die Oper sogar verhängnisvolle Anstrengungen sind."
Die Anhänger der gegenwärtig im Ballett bestehenden Tendenzen, die darauf ausgehen, es völlig zu dramatisieren, dürften kaum im

Rechte sein, wenn sie auf Noverres Autorität hinweisen. Der von uns zitierte Abschnitt ist gleichsam eine vorweggenommene Kritik der Ballettwirren unserer Zeit.

IV.

So also gestaltet sich die Theorie des Balletts, wie sie Noverre geschaffen hatte. Seine Wirksamkeit als Librettist haben wir noch nicht berührt, werden aber späterhin darauf zu sprechen kommen. Der Einfluß seiner Ideen war enorm; sie leiteten das Ballett in ein neues Strombett und riefen einen fruchtbaren Kampf der Meinungen hervor. Doch kommt diesen Ideen nicht nur zeitweilige, sondern absolute Bedeutung zu. „Der Tanz ist eine Kunst, weil er Gesetzen unterworfen ist," sagte Voltaire. Diese Gesetze zu finden und sie zu begründen — das ist es, was Noverre zu tun versuchte. Er machte sich aber an dieses Werk mit schwachen Werkzeugen — mit der rationalistischen Ästhetik seiner Epoche. Noverre war als Denker Autodidakt[87]: hieraus erklärt sich seine Ehrfurcht vor der professionellen Gelehrsamkeit, vor der „vereidigten Philosophie"; hieraus auch — sein (vielleicht geheucheltes) Geständnis, das den Leser seiner Schriften an der Echtheit seiner künstlerischen Berufung zweifeln macht: „Wäre meine erste Bildung nicht vernachlässigt worden, so würde ich mich wahrscheinlich nicht daran vergnügen, Ballette zusammenzustellen." Er hätte es vorgezogen, sich der Übersetzung Homers und Virgils zu widmen, da er den vorhandenen Übersetzungen mißtraute.

Was hatte ihn aber auf jene intellektuelle Höhe gehoben, deren Bergluft uns aus vielen seiner Schriften entgegenweht? Er selber schreibt dem Einfluß Garricks eine bedeutende Rolle zu, wodurch auch erklärt wäre, daß er anfangs dramatische Kriterien ans Ballett anlegte. Sein wahrer Weg aber war schwierig für einen, der durch keine Schule gegangen war (Noverre selbst redet von der hoffnungslosen Unbildung der Tänzer), — es war der Weg der Selbsterziehung. Seine Lehrmeister waren die Bildergalerien von ganz Europa, Begeisterung für Musik, vor allem aber die Lektüre

der Werke Quintilians, Athenäus', des heiligen Augustin. Der Einfluß der Antike auf Noverre war bedeutend; seine ursprüngliche Ballettheorie ist ganz nach römischen Mustern gebaut; sogar am Aufbau seines Buches ist zu spüren, daß er die Alten nachahmte; die Aufzählung der Eigenschaften, die ein Ballettmeister haben muß (und es erweist sich, daß es deren unendlich viele gibt) deutet unmittelbar auf Lukian.

Wir sahen aber, daß Noverre den Mut hatte, sich von der hohen Autorität der Antike wieder zu befreien, die Götter seiner Jugend zu stürzen und sie mit der ganzen Galle seines sarkastischen Hohns zu überschütten. Der Mangel an Vorbildung, den er so schmerzlich empfindet, bedingte seine Leidenschaften und seine Fehler; die Vorstellung vom Irrationalen des Tanzes als Element war dem Verehrer der „Enzyklopädie" nicht zugänglich, doch ist sein gesamtes Wirken durch so hohen Gedankenflug ausgezeichnet, fern vom Spielerischen im Sinne des Rokoko, so puritanisch streng und schonungslos überzeugend, daß man recht wohl versteht, wenn Oskar Bie begeistert von „den sublimen Büchern Noverres" spricht. Bis auf uns gekommene Anekdoten schildern die intime Lebensweise Noverres in zuweilen derber, schnurriger Manier. Czerwinski, der Verfasser einer der ersten systematischen geschichtlichen Darstellungen des Tanzes, berichtet vom Despotismus, der Grobheit und dem aufbrausenden Wesen des Ballettmeisters und Lehrers[58], ohne sich übrigens auf Quellen zu beziehen. Noverre habe, wenn er es mit unfähigen Schülern zu tun hatte, auch vor tätlichen Übergriffen nicht zurückgeschreckt; den Standort der einzelnen Darsteller im Gruppenbilde pflegte er durch Hinspeien zu bezeichnen. Nicht minder zahlreich sind die Gerüchte, die von seiner Habgier zu berichten wissen.

In glaubwürdigerer Weise wird die Persönlichkeit Noverres in einem für den Biographen des Ballettmeisters wertvollen Brief der Kaiserin Maria Theresia an den Erzherzog Ferdinand in Mailand vom Jahre 1774 beleuchtet; der Brief enthält auch eine Bewertung seiner Verdienste[59].

„Ich bin sehr froh, daß Noverre in Mailand Erfolg gehabt hat. Man sagt, daß Angiolino dort ebenso schwer vermißt werde, wie Noverre hier. Ersterer gibt hier abscheuliche Ballette, und Madame (Angiolino) brüstet sich aufs Äußerste. Ich sage nicht, daß Noverre im übrigen ebenso vollkommen sei; er ist unhaltbar, besonders wenn er etwas Wein im Kopfe hat, was ihm oft geschieht; aber ich finde ihn ganz einzig in seiner Kunst und in der Geschicklichkeit, selbst die geringsten Mitglieder vorteilhaft zu verwenden."

Wir werden alsbald sehen, welche prinzipielle Formen die Gegnerschaft der beiden Ballettmeister annahm.

Es ist nicht möglich, die unmittelbaren Ergebnisse der Wirksamkeit Noverres zu überblicken; sogar in den Ballettformen unsrer Tage hören wir ihren Puls noch leise schlagen. Wir wollen hier nur versuchen, den Einfluß seiner Ideen auf das literarische Milieu seiner Epoche einzuschätzen, vor allem aber jenen Kampf der Meinungen und den Broschürenkrieg, der um sein Buch entbrannte. Ich habe hier vor allem den berühmten „Streit um die Tanzpantomime" im Auge[60].

Das Signal zur Schlacht wurde durch zwei aufeinander folgende offene Briefe gegeben, die der vorerwähnte italienische Ballettmeister Gasparo Angiolini durch Vermittlung der Presse an Noverre richtete[61]. Nach einigen voraufgeschickten Komplimenten, die Noverre mit offenbarem Mißtrauen hinnahm, behandelt Angiolini die Frage nach der Urheberschaft Noverres als Erneuerer der Pantomime, redet dann von der Unterordnung der Pantomime unter das Gesetz der drei Einheiten, von der Rolle des Libretto im Ballett, vom Nutzen der Choreographie (im buchstäblichen Sinn des Wortes) und von der Tanzakademie.

Angiolini bestreitet Noverres Urheberschaft, gleicherweise auch das Recht, alle andern Ballettmeister für ungebildete Nachahmer zu halten. Die eigentliche Initiative zur Ballettreform hatte, seiner Meinung nach, Hilferding gegeben, der seit 1742 in Wien wirkte und bereits zwanzig Jahre vor Noverres Reise nach Wien eine

Reihe von Ballett-Pantomimen inszeniert hatte: „Psyche, Pygmalion, der großmütige Türke, Circe“ usw. Hilferding räumte mit den Figuren der italienischen „Commedia dell'arte all improviso“ auf und führte den „hohen Stil“ ein; an Stelle der „Bouffons“ (Sänger der italienischen komischen Oper) setzte er realistische,

kulturgeschichtliche und nationale Typen. Als Hilferding 1757 nach Rußland an den Hof der Kaiserin Elisaweta Petrowna berufen wurde, forderte Graf Durazzo ihn, Angiolini, auf, an Hilferdings Stelle zu treten. In seiner Eigenschaft als Ballettmeister des Wiener Hoftheaters arbeitete er eine Reihe von dramatischen Hauptwerken (Semiramis, Iphigenie) zu Balletten um. Angiolini will den Gedanken nicht von der Hand weisen, daß Noverre von seinen Vorläufern nicht abhängig sei, doch könnten sie selbstverständlich nicht als seine Nachahmer gelten!

Noverre behauptet, seine Werke hätten keiner Kritik auf Grund der aristotelischen Gesetze zu unterliegen; der Tanz habe ja keine Poetik. Angiolini hält dieses Argument in Anwendung auf die Ballett-Pantomime für nicht stichhaltig: jede in der Kunst dargestellte *Handlung* ist denselben Gesetzen unterworfen. So ist Shakespeare genial, aber der Plan seiner Werke ist schlecht. Indem Noverre seiner Theorie folgt, sündigt er gegen die kanonische Einheit der Handlung, wenn er im „gerächten Agamemnon" zwei Sujets zu einem verschmilzt. Unrichtig ist auch nach Angiolinis Meinung, wenn Noverre Ballett und Malerei miteinander vergleicht; denn diese bringt nur einen einzigen Augenblick zur Darstellung, während jenes eine folgerichtige Entwicklung bietet. Noverre verlangt von der Pantomime, daß sie sich an der Natur ein Beispiel nehme, darum auch schaffte er Masken und allegorische Gewänder von Geistern und phantastischen Wesen ab; Angiolini ist der Meinung, daß es naiv sei, letztere nach Menschenart darzustellen; logischer wäre es, überhaupt auf sie zu verzichten.

Die größte prinzipielle Schärfe entwickelt Angiolini in seiner Kritik der Noverreschen Textbücher. Diese „Libretti" bringen den Inhalt seiner Ballette und ergänzen die Mängel der Pantomime. (In qualitativer Hinsicht sind sie in der Tat gleichsam die Achillesferse am Werke Noverres. Voltaire schreibt ihm reiche Einbildungskraft zu; diese Worte klingen fast nach Ironie. Den Noverreschen Sujets geht die Gabe der Phantastik ab; die unlebendige Schwerfälligkeit seiner „ballets raisonnés" erinnert an des Ballettmeisters schweizerische Abstammung.) Ziel und Ergebnis der dramatischen Entwicklung ist bei Noverre das Gefühl des Grauens; hierin erinnern seine Werke an die blutigen Tragödien Crébillons, des Vaters, und an Salieris Opern; er schöpft den Inhalt seiner Ballette nicht aus Mythen, sondern aus der literarischen Bearbeitung von Mythen; da ist keine eigne schöpferische Aktivität zu finden, sondern lediglich Kompilation guter und anfechtbarer Vorbilder, die den Ballettforderungen angepaßt wurden.

Diese qualitative Seite der Programme Noverres[62] übergeht Angiolini und weist darauf hin, daß diese Programme viele Ideen enthielten, die sich pantomimisch nicht darstellen ließen; als Beispiel kann Dianas Befehl (an Iphigenie) angeführt werden, „Iphigenie möge ihr Bildnis nach Attika hinüberschaffen".

Eine Erklärung einer an und für sich unverständlichen Ballettandlung durch Verteilung von Programmen im Publikum — wäre ein beschämender Beweis für die Unzulänglichkeit dieser Kunst. Denselben Gedanken entwickelt Angiolini auch in einer späteren Broschüre[63].

Nicht minder entschieden weicht Angiolini von Noverre in Fragen der Choreographie ab. Noverre behauptet in seinen Briefen, „ein tüchtiger Musikant könne 200 Notentakte in der Minute lesen, während ein guter Choreograph keine zwanzig Tanztakte in zwei Stunden durcharbeiten könne." Doch bewies ihm Angiolinis persönliche Erfahrung, daß bei entsprechendem Studium das letztere nicht schwieriger wäre als das erste. Ferner behauptet Noverre, daß es leicht gewesen wäre, die Tänze zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu beschreiben. Angiolini entgegnet, alle grundlegenden Formen des zeitgenössischen Balletts wären in Feuillets Choreographie enthalten. Keine Zeichen, fährt Noverre fort, wären imstande, Bewegungen zu beschreiben oder darzustellen. Angiolini widerlegt dieses Argument durch einen klugen Vergleich: Buchstaben — beispielsweise e, o, l, s — bedeuten an und für sich gar nichts; doch in bestimmter Verbindung — „sole" — assoziieren sie sich mit einer vollkommen klaren Bedeutung, obwohl sie gar nichts beschreiben. Noverre hat natürlich recht, wenn er behauptet, die Choreographie könne eine ganze Reihe von Dingen: Attitüden, Körperstellungen usw. nicht wiedergeben; vieles gibt sie aber wieder; wenn sie aber unvollkommen ist, so müsse man sie nicht etwa vernichten, sondern vervollkommnen. Die Choreographie, so meint Noverre abschließend, hemmt die freie Intuition. Angiolini hinwiederum glaubt, daß die Choreographie sich gar nicht anmaße, anstelle der Intuition zu treten, doch wäre sie die einzig

Mlle Lunigne, L'air: Joué de la flûte
Plume, plume peinte, ramée
de gaze bleue, d'argent drapée
Mais tamponnée de gaze-marly.

mögliche Methode, das Ballett der Nachwelt zu erhalten; den antiken Tanz haben wir bereits verloren; die Werke eines Ballettmeisters, der sich nicht der Choreographie bediene, müssen mit ihm zugrunde gehen. Feuillet hat mehr für die Zukunft getan als Noverre selber[64].

Des weiteren protestiert Angiolini gegen die Umgestaltung der Tanzakademie zu einer literarischen Institution, wie das von Noverre gefordert werde; die Akademie müsse an der Technik des Tanzes arbeiten, deren Entwicklung Noverre selber zugegeben habe. Um aber über das Ballett zu theoretisieren, wäre es durchaus nicht erforderlich, seine Technik zu kennen. Angiolini schließt seine Briefe mit einigen, obschon gerechtfertigten, so doch kleinlichen Anspielungen auf etliche doktrinäre Behauptungen Noverres und zieht seine Beschlagenheit auf dem Gebiete der Musik in Zweifel.

Noverre antwortet schroff und verächtlich[65]; Angiolinis Kritik schreibt er niederen Beweggründen professioneller Eifersucht zu, — er hält es nicht für nötig, sein „sauer-süßes Pasquill" sachlich zu beantworten; vergebens triebe Angiolini Mißbrauch mit Zitaten maßgebender Autoren, die er nicht verstehe, vergebens nimmt er auf Voltaires ästhetische Ansichten Bezug; Voltaire habe sein Verhältnis zu ihm, zu Noverre, in seinem Brief hinlänglich deutlich zum Ausdruck gebracht; vergebens endlich bestehe er so sehr auf strenger, schöpferischer Gesetzmäßigkeit; die Erfahrung vieler Formalisten beweise, daß man nach allen Regeln der Kunst Schlechtes und Untaugliches schaffen könne.

Ohne auch nur ein einziges Argument seines Gegners zu widerlegen, betritt Noverre gleichzeitig den so schlüpfrigen Boden persönlicher Angriffe. Angiolinis Parteigänger geben den tief ehrerbietigen Ton auf, dessen sich jener im Umgang mit seinem berühmten Kollegen bediente, machen sich die theoretischen Unzulänglichkeiten der Antwort Noverres zunutze und überschütten ihn mit bösen Pamphleten[66]. Sie blieben unbeantwortet, desgleichen die von Angiolini in Anregung gebrachten Fragen. Noch

zahlreicher sind die *positiven* Spiegelungen der Ideen und der Tätigkeit Noverres in der französischen Literatur vom Ende des XVIII. Jahrhunderts. Der berühmte erotische Dichter Dorat, der elegante Übersetzer der „Küsse" des Johannes Secundus, spendet

32

Noverre begeistertes Lob in der Vorrede zu seinem Poem — einem Traktat über theatralische Deklamation[67]. Ein nicht geringerer Ehrenplatz wird Noverre in einem amüsanten Poem des Epigrammatikers und Koupletisten — Chansonier Jean Etienne Despréaux zugewiesen; der Dichter hat sein Poem „calciert" nach der „Poetischen Kunst" seines berühmten Namensvetters Boileau-Despréaux[68]. Dieses didaktische Poem über die Kunst des Tanzes

bewahrt die Verse des Originals in möglichst unveränderter Form, auch alle seine Reime; nur anstelle der Dichternamen werden mitunter Namen choreographischer Meister gesetzt. So ist da statt Molière Noverres Name zu lesen im letzten der nachfolgenden, an Terpsichores Adepten gerichteten Verse:

Pour ajouter sans cesse à Votre répertoire,
Etudiez la fable et connaissez l'histoire!
C'est par là que Noverre a charmé tout Paris[69].

Wir sehen, daß Despréaux Noverres Forderungen, wenn auch einigermaßen eng, so doch richtig begreift. Despréaux tadelt Noverres „chinesisches Ballett" (siehe oben in der Biographie) und gibt den „Horaziern" den Vorzug. Für diese Urteile waren ihm Noverres Andeutungen maßgebend.
In der Vorrede zur Londoner Ausgabe seiner Briefe spricht Noverre von seiner Absicht, ein Tanzlexikon zusammenzustellen. Er hat diese Absicht nicht verwirklicht. Ein andrer[70] — Compan — machte sich daran — im Geiste Noverres. Der von Compan verfaßte „Dictionnaire de danse" hat drei Teile: Choreographie, Poetik, Geschichte. Als seine Hauptquellen nennt der Verfasser offenherzig Cahusac und Noverre, die er beide häufig buchstäblich zitiert. Dieses Geständnis macht den von Professor Bie schroff erhobenen Vorwurf, als wäre seine Unselbständigkeit böswilliger Art, unrichtig. Compan gelangt mitunter beim Klassifizieren der Ideen Noverres in lexikalischer Ordnung zu selbständigen und interessanten Schlüssen. So schließt er den Abschnitt über die Handlung (action) mit der Bemerkung, es wäre besser, wenn der Tänzer bei der Darstellung von Verzweiflung überhaupt aufhörte zu tanzen. Ein derartiger Hinweis auf den *qualitativen* Unterschied zwischen Pantomime und Tanz, der sie bisweilen nicht miteinander vereinigen läßt, ist um so wertvoller, als Noverre selber ihn erst wesentlich später formuliert hat. Noverres Ansichten über rationellen Tanzunterricht fanden ebenfalls Nachfolger. Martinet[71], Tanzmeister in Lausanne, fügt in einer pädagogischen Broschüre

Noverres Prinzipien in populärer Form einer Unterweisung in Salontänzen (danses de société) an. Noverres unmittelbare Schüler und Nachahmer haben als Ballettmeister der Praxis sehr wenig dazu beigetragen, seine Theorien weiterzuentwickeln, mit Ausnahme vielleicht von Pierre Gardel. Letzterer entwickelt im Vorwort zu seinem Ballet — „Thronbesteigung des Titus" — die Behauptung Noverres von der relativen Ausdrucksfähigkeit von Geste und Wort. Dieses Vorwort wurde mit einem gegen Gardel[72] gerichteten Pamphlet beantwortet; es interessiert uns, weil darin wieder die Frage nach Noverres Priorität, als dem Schöpfer des aktiven Balletts, angeschnitten wird. Gardel spricht von Noverre als von einem „seltnen Talent, das sich den Ruhm eines Erneuerers dieses Genres erkämpft" habe; der Pamphletist hingegen ist der Meinung, der Meister wäre hier in undankbarer Weise übergangen, und ebenso — wie er meint — derjenige, der Noverre angeregt habe — nämlich Lamy. Im Vorwort des mailändischen (damals Londoner) Ballettmeisters Carlo Blasis zu der französischen Ausgabe seiner „Vollständigen Anleitung zum Tanz", die etwa zwanzig Jahre nach dem Tode Noverres unter der Redaktion des inzwischen alt gewordenen Gardel erschien, wird Noverre als Schöpfer der Ästhetik des Balletts gepriesen. In Barons[73] Betrachtungen über Noverre schließt das hohe Lob, das seiner Lehre gezollt wird, ironische Bemerkungen nicht aus: „Man kann nicht zweifeln," schreibt er, „daß seine Briefe über den Tanz voll der trefflichsten Hinweise sind, doch nötigt der dogmatische Ton, in dem sie verabfolgt werden, dem Leser häufig genug ein Lächeln ab." Der Einfluß Noverres wurde nur zeitweilig durch die Herrschaft der Romantik verdrängt. Weder bei Jules Janin — diesem gewissenlosen und geschwätzigen Gesetzgeber der Theatermode —, noch beim prachtvollen Théophile Gautier finden wir Noverre erwähnt: man hatte ihn zusamt dem verhaßten Klassizismus ad acta gelegt.

Nicht umsonst war der jüngere Vestris, den Noverre als den Repräsentanten anarchischer Phantastik im Tanz tadelte, für das

Geschlecht der Julirevolution der Inbegriff seelenloser Routine und Formalistik.

Auf seinen Wanderfahrten hat Noverre Rußland nicht aufgesucht; seine Richtung wurde dort aber durch Lepic in würdiger Weise vertreten; Lepic war Ballettmeister am Hofe der Kaiserin Katharina II. und Pauls I. In den Verzeichnissen der Ballette, die unter Lepic zur Aufführung kamen (vgl. „Archiv der Direktion der Kaiserlichen Theater", Michnewitschs Artikel usw.), finden wir auch einige Ballette Noverres, doch ohne Angabe des Verfassers: „Adèle de Ponthieu", „Medea und Jason". Daß das letztgenannte Ballett in Petersburg zur Aufführung kam, erfahren wir auch aus den Werken Noverres. Gelegentlich einer Veranstaltung der Zöglinge des weiblichen Smolna-Instituts[74] am 19. Juli 1775 gelangte das Ballett „La Rosière de Salenci" zur Aufführung; Titel und Inhalt sind identisch mit dem Noverreschen Ballett; ein Programm dieses Balletts hat sich erhalten[75]. Ich will gerne zugeben, daß meine Annahme, das in Smolna aufgeführte Ballett habe Noverre angehört, hypothetisch ist; die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme liegt aber auf der Hand.

Lepics tragische Schöpfungen wurden aber von Didelots „fliegendem Ballett" abgelöst, — auch er ein Reis vom Stamme Noverres, doch ging er seine eigenen Wege.

Noverres Tradition reißt ab, aber nicht für immer. Am Rande des Exemplars der Briefe Noverres, welches der „Bibliothek der Oper" in Paris gehört, hat der Verfasser dieses Buches eine Reihe von handschriftlichen Bemerkungen gefunden, schnell hingeworfen von des ehrfürchtigen und aufmerksamen Ballettmeisters Perrot Hand, — Randnoten, die von seinem durchgehenden Einverständnis mit dem großen Vorgänger zeugen.

Jedem Kenner des russischen Balletts ist die Rolle bekannt, die Perrot, der Verfasser der unsterblichen „Esmeralda", an seinem Wachstum hat. Marius Iwanowitsch Petipas, der Schöpfer fast unsres gesamten Ballettrepertoirs, war ein direkter und überzeugter Schüler Perrots. Die unterbrochene Verbindung war

wieder hergestellt. Eine russische Ausgabe der Briefe Noverres ist uns längst schon versprochen worden. Sehr möglich ist es, daß Noverres leidenschaftliches und tiefes Denken uns Russen über die Ewigkeit eines ganzen Jahrhunderts hinweg nah, verständlich und verwandt erscheinen wird: war es doch in der Seele des russischen Balletts nie ganz erstorben.

STENDHAL UND VIGANÒ

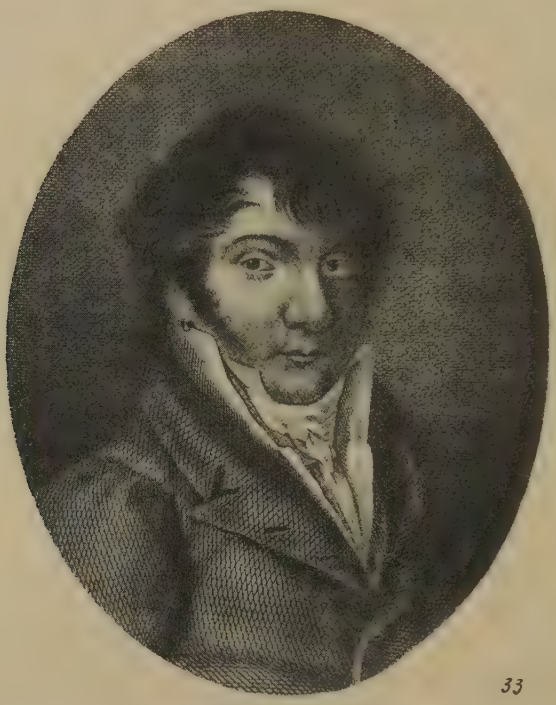
EINE SEITE AUS DER GESCHICHTE DER ROMANTIK

I.

Die Jahre freiwilliger Verbannung, die Henry Beyle nach dem Sturze Napoleons in Mailand zubrachte, einer Verbannung, die im Jahre 1821 mit der törichten Anklage, er gehöre dem Geheimbund der Carbonari an, ihr Ende erreichte, diese Jahre waren nicht nur die glücklichsten seines Lebens, sondern sie bildeten auch die Epoche der Kristallisierung seiner Weltanschauung und seiner Ästhetik. Im Betrachten von Gemälden und in deren Beschreibung suchte und fand er Rettung von der Langweile, die seine durch die Enttäuschungen der „Hundert Tage" und der Restauration vergiftete Seele marterte; eine anonyme „Geschichte der Malerei in Italien" (1817) und ein gleichzeitig erschienenes Buch über „Rom, Neapel und Florenz", geschrieben in der fragmentarischen Form eines Reisetagebuchs, bilden die literarische Spiegelung dieser Lebensperiode Stendhals; bereits in diesen Werken sind deutlich wahrzunehmen: die analytische Methode des „Beylismus", Ideen, Beobachtungen und Kunstgriffe, die im späteren Pamphlet gegen die Akademiker — „Racine und Shakespeare" (1823) und im berühmten Traktat „von der Liebe" ihren vollendeten Ausdruck fanden.

Hier bereits deutet sich eine Theorie an, welche die Methode Taines vorwegnahm, — die Theorie der Bedingtheit der Künste durch das geschichtliche Moment, durch die Umgebung, das Klima, die Rasse; bereits erachtet Stendhal als „ideale Schönheit" — restlosen Ausdruck des Charakters, Shakespeare aber wird den Epigonen der französischen klassischen Periode gegenübergestellt. „Der allerleichtfüßigste der Husaren der Romantik", wie er mit unverhohlenem Übelwollen von Sainte-Beuve genannt wird, brilliert bereits in diesen Seiten mit kampfesfrohem Übermut, eigenartiger Eindrucksfähigkeit, gewollter Logik.

Der künftige Schöpfer von „Rot und Schwarz“, bislang aber müßiger Habitué der Salons der großen Welt und der Mailänder Cafés, begeistert sich für Musik und Theater — wie ein rechter „Dilettante“. Er hatte bereits unter dem Pseudonym Louis-Caesar-Alexander Bombt „Briefe aus Wien in Österreich über den be-



33

rühmten Komponisten Haydn“ (1814) — eines der interessantesten Plagiate der Literaturgeschichte — herausgebracht.

Sofern sein Leben nicht von der langwährenden und platonischen Leidenschaft zu Mechthild Dembowsky erfüllt ist, spielt es sich in der „Scala“ — dem Mailänder Theater — ab; er teilt es zwischen den Eindrücken, die ihm die Bühne[76] bietet, und zwanglosem Geplauder im intimen Halbdunkel der geschlossenen Loge, diesem Mittelpunkt nicht erheuchelter und lebendiger lombardischer Geselligkeit.

Stendhal macht uns in seiner Monographie über Rossini[77] mit dem Programm dieser Aufführung bekannt.

„Ich bringe ein Beispiel für eine italienische Vorstellung. Am 1. Februar 1818 setzte sich die Vorstellung in ‚La Scala' zusammen aus dem ersten Akt der ‚Diebischen Elster', der von 7 bis ¼9 gespielt wurde, dann aus Viganòs Ballett ‚Die Vestalin', das von ½9 bis 10 dauerte, aus dem zweiten Akt der ‚Diebischen Elster' — von ¼11 bis ¼12, und endlich aus Viganòs kleiner Ballett-Bouffonade ‚Des Schusters Weib', die das Publikum gelegentlich der Erstaufführung — im Gefühl für die eigne Würde — ausgepfiffen hatte, dagegen mit Genuß wieder aufgeführt sah, weil es da was Neues zu sehen gab (*Neues* von komischer Art wird ein Publikum, das etwas auf sich hält, in der Uraufführung immer auspfeifen). Mit diesem kleinen Ballett schloß die Vorstellung, die zwischen Mitternacht und ein Uhr ihr Ende erreichte. ... Allwöchentlich wird im kleinen Ballett ein neuer Pas gebracht."

Ein gemischtes Programm dieser Art entsprach der Stimmung vollständig, wie sie in den Salon-Logen üblich war, wo animierte Unterhaltung und ununterbrochener Wechsel der Besucher, lebhaftes, mitunter auch stürmisches Tarock-Spiel nur um einer besonders beliebten Arie oder um einer choreographischen Neuaufführung willen unterbrochen wurde.

Indessen war die künstlerische Pracht der „Scala" und des „San Carlo" gerade aus diesem Charakter des mondänen Klubs und Spielhauses emporgewachsen. „Die österreichische Regierung hat Hazardspiele in der ‚Scala' untersagt, durch die kurze neapolitanische Revolution wurden sie aufgehoben, König Ferdinand aber hat sie nicht wieder erneuert." Stendhal warnt: „Diese beiden Theater werden fallen und mit ihnen die Kunst der Musik. Dank der Spiele konnte Viganò in Mailand seine entzückenden Ballette aufführen, — es ist das eine neue Kunst, die zusammen mit diesem großen Menschen gestorben ist."

In dem Buche „Rom, Neapel und Florenz" erneuert Stendhal (wir wollen an diesem Namen festhalten, obwohl er ihn erst etliche Jahre später annahm) den alten Streit zwischen der italienischen und französischen Musik, den „Streit um die Bouffons", den Grimm

bereits angeregt hatte; niemals hatte Stendhal — ein leidenschaftlicher Verehrer Mozarts und Cimarosas — „die Dürftigkeit, Trockenheit, pomphafte Kraftlosigkeit der ‚verächtlichen' französischen Musik"[78] stärker empfunden.

„Canova, Rossini und Viganò — sie sind der Ruhm des heutigen Italiens" — behauptet er in dem bereits angeführten Briefe. Diese drei Meister schienen ihm die Vertreter eines neuen Elementes in der Kunst zu sein, jener Zusammenfassung von Phantasie und

feinem Empfinden, von Humanität und Kultur-Charakter, die er mit dem Namen *„Romantizismus"* bezeichnet wissen möchte.
Es bedarf keines Hinweises, daß eine so hohe Einschätzung Canovas und eine dementsprechende Begeisterung für gewisse Epigonen des römischen und Bologneser malerischen „Barocco" heute als offensichtliche Geschmacksentgleisungen zu bewerten sind; die allgemeine Konzeption und viele Endurteile Stendhals haben ihre Bedeutung und Schärfe für uns behalten.
So ist denn für Stendhal Viganò derjenige, der den neuen Geist in der Ballettkunst und — mehr als das — die Energie und Empfindsamkeit der romanischen Rasse in sich verkörpert.
„Der Kapitän eines englischen Schiffes," notiert er am 22. November 1816, „der von Meeresströmungen an die Küste Guineas geworfen worden war, beging einmal die Torheit, in Anwesenheit des Stammfürsten jener Gegend die Worte ‚Schnee' und ‚Eis' zu gebrauchen. Als der Fürst hörte, daß es ein Land gäbe, in dem das Wasser fest wäre, brach er in ein unwiderstehliches Gelächter aus. Ich bin nicht gerade darauf aus, dem Leser einen Genuß dieser Art zu verschaffen, und ich drucke jene Teile meines Tagebuches nicht, in denen ich den Versuch machte, den ganz außerordentlichen Eindruck aufzuzeichnen, den ich dem Ballett Salvatore Viganòs ‚Myrrha' verdanke. Ich habe dieses Ballett heute Abend zum achten oder zehnten Mal gesehen und bin noch ganz in Erregung." [78a]
Ihm fehlen die Bilder, die den Grad und die Kraft dieser Eindrücke wiedergeben könnten:
„In London habe ich Kean im Othello und in Richard III. gesehen; damals glaubte ich, das Theater könne keine stärkeren Eindrücke bieten; allein Shakespeares beste Tragödie macht auf mich nicht halb den Eindruck wie das Ballett Viganòs. Er ist ein Genie, der seine Kunst mit sich emporreißen wird und dem Frankreich nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat. Es wäre daher anmaßend, auch nur irgend etwas Zureichendes über ihn sagen zu wollen. Der Leser würde gewiß an irgendwen in der Art von Gardel denken."

Es gelingt Stendhal, dem Ballettmeister näherzukommen; dieser gestattet ihm, den Proben beizuwohnen, wo Stendhal den bedeutenden Ernst der jungen Schülerinnen der Ballettschule beobachtet. Doch bringt er erst nach einigen Monaten — aus Anlaß der Aufführungen im neapolitanischen Theater San Carlo — eine zusammenfassende Begründung seiner Ansichten. Am 2. März 1817 treffen wir Stendhal in der Benefizvorstellung des berühmten Duport[79].

„... Vestris' Ballette ‚Aschenbrödel' und ‚Jucundus'", schreibt er, „werden heut fast genau so aufgeführt wie in Paris. Die Anwesenheit der Marianne Conti und der Pallerini (einer genialen mimischen Darstellerin, der Mme. Pasta verwandt) nehmen ihnen alle Kälte des französischen Tanzes. Diese Kälte und unser höfisches Getue wird von den Damen Duport, Taglioni und von Mlle. Taglioni[80] vortrefflich gegeben. Duport selber aber ist nach wie vor Gegenstand meines Entzückens, und ich bin ihm treu geblieben. Er amüsiert mich wie ein Katzenjunges: ich könnte seinen Tänzen stundenlang zusehen. ... Duport verfügt über alle die Leichtigkeit, die er in Paris in der Rolle des Figaro an den Tag legte. Niemals ist Anstrengung zu spüren, allmählich belebt sich der Tanz und schließt dann in Entzückungen und in Trunkenheit jener Leidenschaft, die er darstellen will; es ist das der höchste Grad der Ausdrucksfähigkeit, die von dieser Kunst erreicht werden kann; oder ich habe jedenfalls nie etwas Ähnliches zu Gesicht bekommen. Vestris, Taglioni, wie auch alle andern Tänzer zweiten Ranges verstehen vor allen Dingen nicht, ihre Anstrengungen zu verbergen, andrerseits fehlt ihrem Tanz das *Werden.* So erreichen sie denn nicht einmal einen sinnlichen Genuß (Volupté), das erste Ziel aller Kunst. Die Frauen tanzen besser als die Männer; Begeisterung und Entzücken sind die einzigen Errungenschaften dieser so begrenzten Kunst. Der vom Glanz der Dekorationen, von der Neuheit der Gruppen umschmeichelte Blick soll die Seele für eine lebendige und liebevolle Aufnahme der Leidenschaften stimmen, die durch die Tänze dargestellt werden sollen. ..."

„. . . Worin besteht die ideale Schönheit[81] des Tanzes? Bisher hat es sie nicht gegeben. Diese Kunst ist vom Einfluß der Klimate und unserer Körperbildung zu abhängig. Die ideale Schönheit wäre alle hundert Meilen weit eine andre.
Die französische Schule hat erst vor kurzem eine vollkommene *Ausführung* gebracht.
Nun wird aber verlangt, daß ein genialer Mensch diese Vollkommenheit verwerte. Dasselbe hat in der Malerei stattgefunden, als Masaccio auftrat. Ein Großer auf diesem Gebiet befindet sich in Neapel, er wird hier aber nicht gewürdigt. . . ."
Stendhal denkt dabei natürlich an Viganò. Das Ballett „Die Zigeuner" ist auf echten ethnographischen Motiven auferbaut, was Stendhals Anerkennung findet, aber auch die Ablehnung der Inszenierung bei den Neapolitanern bewirkt.
„Es ist das gleichzeitig eine schöne Errungenschaft für eine Kunst, die der Ausdrucksfähigkeit so ferne liegt," fährt Stendhal fort; „Viganò nötigte sie, Bräuche darzustellen, und zwar gut darzustellen, nicht Leidenschaften (Gewohnheiten der Seele in den Arten, das Glück zu finden, aber nicht einen vorübereilenden, gehobenen Zustand). . . .
Noverre hat, wenn man Gerüchten glauben darf, Wollustgefühle erreicht. Viganò hat die Ausdrucksfähigkeit nach allen Richtungen hin entwickelt. Der Instinkt für seine Kunst gestattete ihm, den wahren Genius des Balletts, der vorwiegend *romantisch* ist, zu entdecken. Alles, was das Wortdrama in dieser Art verwirklichen kann, hat Shakespeare[82] gegeben, doch ist es für die entzückte Einbildungskraft ein unvergleichlich größerer Festtag, die ‚Eiche von Benevent' zu sehen, als ‚Imogens Höhle' oder den ‚Ardennerwald' des melancholischen Jacques[83]. Die Seele, hingerissen von der Lust am Neuen, verharrt im Zustande des Entzückens eine und eine viertel Stunde ohne Unterbrechung, und wiewohl es nicht möglich ist, diese Genüsse schriftlich auszudrücken, weil man fürchtet, lächerlich zu erscheinen, gedenkt man ihrer dennoch auch nach vielen Jahren noch. . . . *So* muß es sein, daß die

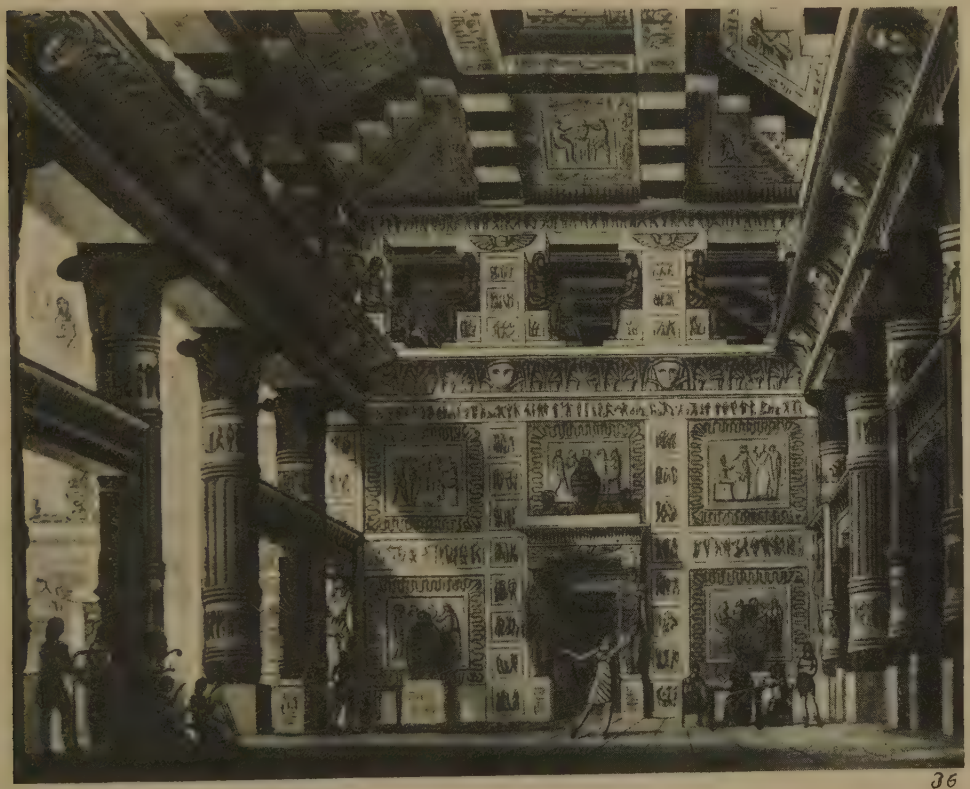
Einbildungskraft des Zuschauers, die erfüllt ist von Erinnerungen an das spanische Theater und an kastilianische Novellen, alle Stellungen selber entwickelt; desgleichen muß sie der mündlichen Entwicklung der Sujets müde sein. Jede von Musik aufgeregte Einbildungskraft wird lebendiger und macht diese Personen, die doch niemals sprechen, auf ihre Weise beredt. So erhält Viganòs Ballett ein Ungestüm, wie es selbst von Shakespeare nicht erreicht werden kann. Es ist möglich, daß diese eigenartige Kunstgattung verschwinden wird. . . . Paris hat sie nicht gekannt, und sie blieb für Europa verborgen. . . .

Ich habe nur drei oder vier Ballette Viganòs gesehen. Er hat eine Phantasie von Shakespeareschem Schwung, obwohl ihm vielleicht der Name Shakespeares überhaupt unbekannt ist; in diesem Kopf liegt ein musikalisches Genie, ein malerisches Genie beschlossen. Wenn er kein musikalisches Motiv finden kann, welches das zum Ausdruck brächte, was er braucht, schafft er es sich oft selber. Ja gewiß —, im ‚Prometheus' gibt es törichte Dinge; doch noch zehn Jahre drauf bewahrt die Erinnerung den Eindruck in ganzer Frische, und immer noch müssen wir staunen. Eine andre außergewöhnliche Eigenschaft des Genius' Viganòs ist seine Geduld. Umringt von achtzig Tänzern auf der Bühne der ‚Scala', mit einem Orchester von zehn Mann zu seinen Füßen, komponiert er und läßt, wenn es drauf ankommt, zehn Takte seines Balletts, die ihm nicht ganz geglückt scheinen, erbarmungslos wiederholen. Es kann nichts Eigenartigeres geben: aber ich habe ja mir selber geschworen, daß ich nie über Viganò reden würde."

Wir werden sehen, daß Stendhal sein Gelübde mehr als einmal gebrochen hat.

In der Formulierung und im Inhalt dieser Urteile Stendhals über das Ballett findet sich unzweifelhaft viel Gemeinsames mit den neuesten Stimmungen des choreographischen Theaters. Das Ballett Viganò, wie es sich im Prisma des ästhetischen Denkens Stendhals bricht, vereinigt die Eigenschaft der Ausdrucksfähigkeit und des Malerischen, die Musik dient ihm als psychologischer

Stimulus; das beschleunigte Tempo der Ausführung entspricht dem stürmischen Flug der Phantasie.
In einer Notiz vom 5. desselben Monats kehrt Stendhal zu seinen Balletteindrücken zurück. Er bestreitet die vom Bischof K. vertretene Ansicht, daß die ideale Schönheit des Balletts in der Folge



36

den Stil Duports mit dem Genre der Mme. Conti vereinigen werde; er läßt den Gedanken gar nicht aufkommen, daß die kalte Art des Talents der Fanny Bias[84] der idealen Schönheit zugerechnet werden könnte, — ausgenommen in Frankreich. Den Balletten Viganòs stellt er Gardels „Psyche“[85] gegenüber; da, wo Viganò den Zuschauer erschüttert hätte, indem er seine Phantasie in Staunen versetzte, unterhält ihn Gardel nur durch eine konkrete Darstellung des Phantastischen, der Krallen und Schnauzen der

Teufel, die Psyche hin- und herzerren. Dort, wo die teilnehmende Erregung des Zuschauers fehlt, kann, nach Stendhals Meinung, auch keine bühnenmäßige Illusion zustande kommen.
Einige Tage darauf, am 14. März, fährt er fort, seine Antithese zwischen dem französischen und italienischen Ballett zu entwickeln[86].
„Ich komme von der Aufführung des ‚Jucundus' des Vestris III; er ist ein Enkel des Königs des Tanzes[87]. Wie dürftig ist doch dieses Ballett! Duports Ballett (‚Aschenbrödel') ist um nichts besser: immerzu Girlanden, Blumen, Schärpen, mit denen schöne Damen ihre Ritter schmücken oder die Hirtenmädchen mit ihren Geliebten tauschen, — und Tänze zu Ehren dieser Schärpen. Wie anders ist es doch, wenn in der ‚Befreiten Samandria' (Viganòs Ballett) der junge Gatte von Eifersucht verzehrt in sein Schloß zurückkehrt und dennoch sich bereit findet, jenes herrliche Trio mit dem Negersklaven, der die Musik im Serail leitet, und mit seiner Frau zu tanzen. Dieser Pas riß, wie durch eine unbekannte Kraft, alle Herzen mit. Es ist das einer der gewaltigen Züge in der Geschichte der Liebe: die Anwesenheit des geliebten Wesens läßt alle widerfahrenen Kränkungen vergessen."
Hier läßt Stendhal das Gedächtnis ein wenig im Stich: in der geschilderten Szene hat der Held noch gar keinen Grund zur Eifersucht. Viganòs Biograph (von dem weiter unten die Rede sein soll) schildert diese Episode folgendermaßen:
„Marino und seine geliebte Frau Milizza tanzen zur Cymbel, die von einer Negersklavin gerührt wird, die ihrerseits zur Begleitung der Musik einen Tanz tanzt, wie er dem Geiste ihrer Rasse gemäß ist; sie unterbrechen dann den Tanz und spielen — er die Flöte, sie die Laute: ein graziöses Terzett; stark kontrapunktierter kriegerischer Marsch der angreifenden Türken."
Stendhal versteht es ungemein geistreich, die offensichtliche dramatische Bedingtheit psychologisch zu begründen. Vier Monate darauf kann er sich wieder nicht satt sehen am großen, stummen Dichter Viganò in Mailand. „Myrrha" (zu Alfieris Sujet) scheint

ihm die vollendetste Leistung des Ballettmeisters zu sein, was Verteilung der Massen, hervorragende Eigenart, Ordnung, Mannigfaltigkeit betrifft. „Ein Auge, das an die höchste Schönheit in der Malerei gewöhnt ist, muß hier das Genie des großen Künstlers erkennen. Den Zuschauer erwarteten ganz ausschließliche Genüsse; er durchlebte nur solche Empfindungen, die durch ein tragisches Sujet bedingt sind." Diese Rezensionen, die ich hier im Auszug angeführt habe (weniger wertvolle Bemerkungen über Viganò, wie sie in „Rom, Neapel und Florenz" verstreut zu finden sind, habe ich fortgelassen), erschöpfen jedoch Stendhals Urteile über den geliebten Ballettmeister nicht. An der Hand einer langen Reihe von Briefen, die Stendhal an Baron Mareste[88] richtete, können wir die weitere Laufbahn des Ballettmeisters verfolgen.

II.

Stendhal verstand es, gerecht und durchdringend bis zur Grausamkeit gegen jene zu sein, die er verehrte; viele seiner ablehnenden Urteile über den von ihm vergötterten Napoleon bekräftigen das zur Genüge. So schildert er am 1. Dezember 1817 den „Psammi, König von Ägypten" als „ein recht amüsantes Ballett Viganòs", als „mittelmäßiges Werk eines großen Künstlers". Mit ironischer Genauigkeit beschreibt er die verworrene Handlung eines andern Viganòschen Balletts „Die drei Orangen": „Wundervoll ist der Anfang dieses Balletts, die Mitte — erträglich, der Schluß — jämmerlich; es ist das ein Viganò dritter Sorte."

Auch in andern Fällen hat Stendhal den „Mut zu seiner eignen Überzeugung"; so berichtet er beispielsweise über Mißerfolge seines Abgottes (Mailand, 3. Januar 1818):

„Es hätte nicht viel gefehlt — und Viganò wäre ins Gefängnis gekommen[89]. Dieser geniale Mensch versteht es nicht, auf Papier zu komponieren. Er hat seinen ‚Dädalus und Ikarus' am 4. August begonnen und ihn am 25. Dezember zum Abschluß gebracht, wobei er von 10 Uhr morgens bis 6 und von 10 abends bis 4 morgens proben ließ. ‚Dädalus', der am ersten Tage ausgepfiffen

wurde, ist Shakespeares historischen Tragödien zu vergleichen; weder Racine noch Voltaire hätten Ähnliches schaffen können; die Handlung ist *tief wahrheitsgetreu,* doch wenig interessant. ... Das paßt zu meinem nervösen Zustand und beschäftigt mich bereits eine Woche lang. ...

... Viganòs zweites Ballett wurde ebenfalls so stark ausgepfiffen, daß es vom Spielplan genommen werden mußte. Am 12. Januar wird ein neues Ballett aufgeführt werden und am 24. ‚Othello' — ein großes Ballett. Man sagte, die ‚Myrrha', die ich nicht gesehen habe (man vgl. aber weiter oben; ob Stendhal dort auf Grund von Mitteilungen anderer urteilt?), wäre ein Meisterwerk; man habe sogar geweint. Man beachte, die Tragödien meines Gottes Shakespeare sind recht eigentlich fertige Ballette ..."

Am 26. August gibt er bereits Bericht über Viganòs neue Werke: „‚Othello' und die ‚Vestalin' haben sich als Meisterwerke erwiesen, wie man sie in Frankreich seit Voltaires Zeiten nicht gekannt hat." Baron Mareste, Stendhals Briefpartner, macht sich in freundschaftlicher Weise über seine flammende Begeisterung für Viganò („Ich bete den ‚Othello' an" usw.) lustig und bittet ihn, was aus den Antworten Stendhals zu entnehmen ist, um Zusendung der Programme der genannten Ballette.

Stendhal kommt dieser Bitte nach und tritt hartnäckig und selbstbewußt für seine Beurteilung ein.

„Die Viganò-Programme habe ich gefunden; sie sind aber zwecklos, wenn man sie für die Aufführung seiner Ballette benutzen will. Sie lesen beispielsweise im ‚Othello': Die Senatoren drücken ihr Erstaunen aus; *aber auf welche Weise?* Da eben ist das Talent dieses großen Menschen zu suchen. Er hat es wunderbar verstanden, menschliche Gesten zu beobachten. So gibt zum Beispiel im dritten Akt der ‚Vestalin' letztere ihrem Geliebten nach: die Pantomime, die eine Viertelstunde dauert, ist so lebenswahr und so graziös, daß sie, ohne unbescheiden zu sein ... alle hinreißt. ... Viganòs Programme werden vom ersten besten Literaten zusammengestellt. Das Programm für eines seiner bedeutendsten

Ballette wurde erst verfaßt nach Schöpfung des Ballettes, welches sehr fesselnd ist, und Viganò konnte überhaupt nur mit großer Mühe aussprechen, was er eigentlich hatte zum Ausdruck bringen wollen. ... Ich gehe jede Wette ein — Sie werden glauben, daß ich übertreibe. Wenn Sie Raffaels Gemälde nie gesehen hätten, was würden Sie vom Ruhme halten, der ihm gezollt wird? (3. September.)"

Im folgenden Brief an seinen ungläubigen Freund aber (12. Oktober) fährt er in der langatmigen Lobhymne auf das „übervollkommene" Ballett „Othello" fort, macht Mitteilung von der bevorstehenden Aufführung des Balletts „Maria Stuart"[90] und trägt dem Freunde auf, „seinen seichten Journalisten zu sagen, sie möchten doch Viganòs Ballette, wenn auch nur ein wenig, loben"[91].

Drei Jahre nach dem Tode des Ballettmeisters läßt Stendhal in seiner biographischen Verherrlichung Rossinis[92] der Oper „Othello" des leidenschaftlich geliebten Komponisten alle Gerechtigkeit widerfahren, stellt aber fest, „Viganò habe in seinem Ballett ‚Othello', das er mit einer ‚Furlana'[93] einzuleiten so kühn war, viel mehr Genie an den Tag gelegt".

„Viganò ist so findig gewesen, im zweiten Akt eine große Szene von edler und sanfter Art als Einlage zu bringen: es ist das ein nächtliches Fest, das von Othello in seinen Gärten veranstaltet wird; inmitten dieses Festes nun erwacht die Eifersucht in ihm. So kommt es, daß wir zu Beginn des letzten Aktes keine Übersättigung an Schrecklichem und Gewaltigem empfinden, und bald waren Tränen in aller Augen. Sehr selten habe ich jemand in Rossinis ‚Othello' weinen sehn."

Einen Monat darauf (24. Oktober) unternimmt er den letzten Versuch, seine Passion zu rechtfertigen.

„Es wäre falsch anzunehmen, Lemercier und Chénier, die seit 1790 tot und begraben sind, stünden höher oder doch auf gleicher Höhe mit Viganò. ... Jeder Mensch, der bei seiner Nation ungewöhnlichen Erfolg findet, ist in der Auffassung des Philosophen

bemerkenswert. Ich sage Ihnen, Viganò hat diesen Erfolg gehabt[94]. ... Wenn Viganò die Kunst finden würde, Gesten und Gruppen schriftlich zu fixieren, so behaupte ich, daß man im Jahre 1860[95] mehr über ihn als über Madame de Staël reden wird."
Zum letzten Male wird (meines Wissens) Viganò in Stendhals Briefwechsel im Dezember 1820 erwähnt, wozu das Verbot der

38

„Jüdin von Toledo" durch die österreichische Theaterzensur den Anlaß gab. Viele Jahre hindurch schmückt er seine Kunst- und Lebenseindrücke mit choreographischen Reminiszenzen aus. Als Stendhal nach Besichtigung der Santa Maria della Vittoria in Rom und Berninis Hl. Theresia[96] zurückkehrt, zeigt er seinen Gefährten die Stelle an der Ecke der Via Macao, „wo die armen Vestalinnen, die gefehlt hatten, begraben wurden; auch *das:* leidenschaftliche, der Hl. Theresia verwandte Seelen."

„Zweie von uns", erzählt er, „haben dereinst Viganòs unsterbliches Ballett gesehen." Während einer der Touristen Bemerkungen brachte, die er dem Livius entlehnte, waren Mme. L. und Stendhal, die Viganòs Ballett gesehen hatten, tief gerührt. In seiner Selbstbiographie[87], die Stendhal in den Jahren 1835/36 niederschrieb, berichtet er von seiner kindlichen Verehrung für feierliche Kirchenzeremonien, und er — der leidenschaftliche Atheist Stendhal — versucht, dieses Gefühl als „erste Form seiner Liebe zur Musik — erstens, zur Malerei — zweitens, und zur Kunst Viganòs" zu erklären, einer Liebe, die, wie wir sahen, auch nach fünfzehn Jahren noch nicht erloschen war.

Die angeführten Abschnitte erschöpfen des unserem ästhetischen Bewußtsein so nahe stehenden „Schöpfers der zeitgenössischen Sensibilität" Ansichten über das Ballett. Vielleicht ist Stendhals Viganò mit seiner fürstlichen Aureole genialen Künstlertums nur ein Idealbild des vollkommenen Ballettmeisters, nur Legende; war doch Stendhal, dieser Vorläufer der wissenschaftlichen Analyse, der Sammler exakten Tatsachenmaterials, der Skeptiker und Materialist, — einer von denen, die den Grund zur heroischen Napoleonlegende gelegt hatten; ob nun so oder anders — diese Tagebuchblätter und Briefzitate genügen vollauf, um Viganòs Ruhm durch die Jahrhunderte zu tragen. In seinen autobiographischen Schriften hat Stendhal des öfteren auf eine bemerkenswerte Eigenart seiner künstlerischen Empfänglichkeit hingewiesen: die Tatsachen selbst schwanden bald aus seinem Gedächtnis, während die Erinnerung an Eindrücke, die im Zusammenhang mit ihnen gewonnen waren, im Bewußtsein weiterlebte. Ob nun diese „Erinnerungen an Eindrücke" über Viganò mit der Wirklichkeit zusammenfallen?

III.

Viganò hat kein einziges Mal Gelegenheit gehabt, vor dem Pariser Publikum aufzutreten: diesem Umstande ist es zuzuschreiben, wenn er keinen Weltruhm hat. Wenn Théophile Gautier,

ungehalten über die Sinnlosigkeit der neuesten Ballette, an Viganòs Gedächtnis appelliert, so ist ihm das Bild des Mailänder Choreographen lediglich aus Stendhals Notizen bekannt. Sein lokaler Ruhm ist dafür dank dem sorgsamen Kulte von Kommentatoren und Biographen desto fester gegründet. Das Buch eines gewissen Ritorni aus Reggio[98] über den Ballettmeister, ein rechtes „Heiligenleben", umfassend und ganz durchdrungen von tiefer Pietät, gibt uns durch die Fülle der dort enthaltenen Angaben die Möglichkeit, Stendhals subjektive Eindrücke zu einem geschlossenen und objektiven Bilde der Tätigkeit Viganòs abzurunden.

Salvatore Viganò, Sohn des bekannten Ballettmeisters Onorato Viganò, wurde am 25. März 1769 in Neapel geboren. Er debütierte als Tänzer weiblicher Rollen (die päpstliche Regierung hatte Männerrollen in Balletten verboten) in Rom. Eine Gastspielreise führte ihn auch nach Madrid, und dort heiratete er die schöne Tänzerin Maria Medina. Auch London und Bordeaux besuchte er, wo er Dauberval nahe kam, wodurch in gewissem Sinne ein Zusammenhang zwischen dem italienischen Neuerer und der Schule Noverres hergestellt wurde. Viganò ist 21 Jahre alt, als er bereits als Ballettmeister an das Theater San Samuele in Venedig berufen wird, wo er 1791 das Ballett „Raoul" aufführt. Ein Jahr darauf geht er ans Theater „Fenice" über, das heute noch besteht; hier inszeniert er die berühmte Ballett-Pastorale seines Freundes Dauberval „La fille mal gardée". 1793 treffen wir das Ehepaar Viganò in Wien, wo der junge Meister Sedaines Sujet „Richard Löwenherz" zu einem Ballett umarbeitet; dieses Sujet hatte schon als Libretto für Gretrys Oper gedient[99].

Noch fünfzehn Jahre lang führt er die Existenz eines Wander-Ballettmeisters und Tänzers; 1798 bringt er in Venedig eine Neueinstudierung der „Tochter der Luft" — ein Ballett, das sein Vater dem Szenarium Gozzis entnommen hatte; es folgen „Prometheus", „Isthmische Spiele", „Die Eiche von Benevent". 1804 tritt er zum erstenmal in Mailand im Kleinen Theater „Carcano" auf, kehrt dann wieder nach Venedig zurück, wo er den „Coriolan" aufführt

und 1809 „Die Strjeltzi“ — ein der russischen Geschichte entnommenes Sujet[109]. 1812 tritt er in der Mailänder Scala an die Stelle seines Rivalen Gaëtano Gioia und bekleidet die letzten acht Jahre seines Lebens das Amt eines Ballettmeisters (er verzichtet ganz darauf, selber aufzutreten). Viganò wird vom Tode ereilt, als er am Ballett „Dido“ arbeitete, am 10. August 1821. Er starb an einer Angina pectoris.

Im Epitaph, welches der cavaliere Petracci für sein Grabmal verfaßte, wird er als „größter aller Choreographen“ gepriesen.

Worin besteht nun das bedeutungsvoll Neue der Ballette Viganòs und die historische Mission dieses Ballettmeisters? Vor allen Dingen offenbar in seiner neuen Konzeption des musikalischen Tanzdramas.

Viganòs Biograph folgt dem Beispiel der übrigen italienischen Kunstkenner und stellt Noverres Initiative hinsichtlich der Erneuerung des Balletts in Abrede. „Der erste, der den Plan faßte, das Ballett zur Höhe des Dramas zu erheben,“ behauptet er, „war ein gewisser Hilferding, ein Deutscher, der sich daran machte, *französische Tragödien in Pantomimen zu übersetzen.*“

Seiner Meinung nach haben „Viganòs Vorgänger das *Pantomimodrama* geschaffen, nicht aber jene Art von Balletten, die er *Choreodramen* nennt“; in der erstgenannten der beiden Arten haben „gewaltige Ereignisse, Lagen, die Rhetorik der Tragödie einen Ausdruck gefunden, doch lediglich in der unfruchtbaren Form der Pantomime.“ Viganò hat als erster begriffen, daß, wenn man dem Drama „das allereindrucksvollste und edelste Mittel des Ausdrucks“ — die dichterische Rede — nimmt, dieser Raub durch irgend etwas gerechtfertigt und wieder gutgemacht werden muß. Die Vorzüge der Pantomime aber werden erst in solchen Fällen offensichtlich, wo eine kollektive handelnde Person auftritt: das Volk. Während im Wortdrama die Ausdrucksart des Volkes unvermeidlich chaotisch ist, ist es möglich, in der Pantomime ungeheure Resultate zu erzielen durch „kollektive und dieser gleichzeitige Ausdruckskraft“.

Das Geheimnis, warum Viganòs Ballette solchen Eindruck machten, bestand offenbar in der engen Verbindung von Bewegung und musikalischer Begleitung: durch diese Verbindung

40

wird der Charakter der Pantomime bestimmt und die begrenzte Rolle des Tanzes im genauen Sinne des Wortes in den Inventionen des Ballettmeisters.

In Angelo Petraccis[101] Broschüre von den „Titanen" wird ein Dialog zwischen Viganò und einem Ausländer angeführt. Der erste Vorwurf, den er beantworten muß, ist der — in seinen Balletten würde „nicht getanzt". Viganò wendet dagegen ein: Vor allen Dingen wären in seinen Balletten Tänze zu finden, sofern sie durch den Inhalt des Sujets bedingt erschienen, wie z. B. die rituellen Tänze in der „Vestalin" und die „Furlana" im „Othello". Doch zuallernächst weist er darauf hin, daß seine Werke recht eigentlich durchgehends getanzt werden; die Pantomime wird dort nicht etwa „gegangen" (caminare), sondern getanzt (ballare) — im Gegensatz zu den auf der französischen Bühne herrschenden Gewohnheiten. Damit erklärt er auch sein ablehnendes Verhalten zu den „soli" oder den „pas de deux" als Einlagen, die nur das Interesse an der Handlung abschwächten. Zudem müßten zu ihrer Aufführung französische Gastrollen geschaffen werden, die das gesamte Budget des Unternehmens verschlingen würden.

Der Gesprächspartner des Ballettmeisters sieht den Kern der Frage in der Verwendung des „rhythmischen Schrittes und des Tanzschrittes" in der Pantomime (wir haben gesehen, daß bereits Diderot dieses Prinzip in seiner Kritik der Aufführungen des Vestris hervorgehoben hatte); seiner Meinung nach können Gesten, die zu Worten gehören, nicht durch Tanz wiedergegeben werden.

Viganò erwidert, daß sich die Wahrscheinlichkeit des Theatertanzes nicht durch diese Übereinstimmung festlegen ließe; die Wahrscheinlichkeit in Tanz und Musik wird durch die Verbindung von Elementen beider Künste, d. i. von Schritten und Noten erreicht. Ähnlich wie der Musik Gesang entspricht, nicht aber gewöhnliche Rede, fordert sie auch Tanz, nicht aber Schritte oder psychologische Gesten.

„Die gegangene Pantomime (camminata)", meint Viganò, „wäre dem ähnlich, was von Seiltänzern und andern Histrionen geleistet wird, wo die Handlung einfach, durch natürliche Gesten, ohne Anwendung des rhythmischen Schrittes vonstatten geht.

Mag ein tanzender Decius oder Othello Ausländern lächerlich

erscheinen, — dem italienischen Geschmack aber erscheint die Pantomime trivial und unvermeidlich als Karikatur. Wie die gebundene Rede — die Tragödie, so veredelt auch der Tanzschritt diese Stellungen."

Offenbar zeichneten sich Viganòs Bühnenwerke durch enormen Schwung und Tiefe aus; im „Othello", in der „Myrrha", in der

41

„Vestalin" versucht er, auf rhythmischer Grundlage die ganze Erhabenheit tragischer Konflikte aufzuweisen, in malerischen, großartigen Gruppen das kulturhistorische Milieu der Handlung und die bewegliche Psychologie des Volkes darzustellen; seine „Titanen" und der „Prometheus" sind keineswegs choreographische Unterhaltungsstücke, für welche mythologische Reminiszenzen etwa den passenden Vorwand abgaben; es sind das echte kosmogonische, auf die Ballettbühne übertragene Mythen; wenn bei der

heutigen Auffassung der Antike ihre Ausführung auch verworren und überladen erscheinen mag, so ist doch die Tiefe des philosophischen Wollens und die angespannte Gedankenarbeit ungemein groß; Viganòs Ballette bilden einen der anziehendsten Versuche des Theaters, in synthetischen Bildern eine metaphysische Weltauffassung zu verkörpern.

Seine Ballettstoffe sind nicht abgegriffene und wieder aufgefrischte Theatermotive; er verfügte über dichterische Begabung; unter seinen Papieren hat man Gedichtfragmente gefunden; er hatte — nach Ansicht des berühmten toskanischen Dichters Monti — „alle Fähigkeiten, ein zweiter Ariost zu werden", wenn er der Dichtkunst nachgegangen wäre. Nicht umsonst wurde jede Neuaufführung Viganòs Gegenstand lebhaftester Erörterungen und heftiger Streitigkeiten in Liebhaber-, Literaten-, Archäologenkreisen und hatte das Erscheinen einer ganzen Literatur an Broschüren in Dialogen und Pamphleten zur Folge. So behauptet der Ethnograph Ferrario [102] unter dem Eindruck einer Aufführung der „Myrrha" in seinem Werk über die Sitten der verschiedenen Völker:

„Weder Alfieri in der ‚Myrrha', noch Shakespeare im ‚Othello' ist es je wann gelungen, durch die Vollendung ihrer Verse und Gedanken dem Zuschauer so bittre Tränen zu entlocken oder ihn mit solchem Entsetzen und mit solchem Mitleid zu erfüllen, wie diesem ganz Großen durch seine unvergleichlichen Ballette."

In andern Fällen sind die Verehrer des Ballettmeisters genötigt, ihn zu verteidigen [103], endlich finden wir mitunter auch Versuche einer allseitigen Beurteilung seiner formalen und philosophischen Konzeptionen [104].

Uns dürften einige Versuche Viganòs ganz besonders interessieren; es handelt sich um Versuche ganz andrer Art, die fast allseitig abgelehnt wurden, doch auf hochbemerkenswerte Weise einigen Stimmungen des neuesten theatralischen Denkens entgegenkommen. Ich meine hier jene Vermischung von Feerie und Groteske auf dem allgemeinen Boden der traditionellen, improvi-

sierten Komödie, wie sie durch das phantastische Genie des Grafen Carlo Gozzi, des Venezianers, verwirklicht wurde.

Das Ballett „Die drei Orangen, oder Prinz Fortunio“ beruht auf einem choreographischen Zwecken angepaßten Szenarium Gozzis (erst kürzlich für russische Bühnen entsprechend umgearbeitet, dann von Sergius Prokofieff als Vorwurf zu einer Oper benutzt) im Geiste eines Ritterepos und hat nebenbei bemerkt auch das italienische Marionettentheater stark beeinflußt.

Ein bis auf uns gekommenes, gedrucktes Programm „Le tre melerancie“ bietet dem Biographen des Ballettmeisters Gelegenheit, den Inhalt des Ballets ausführlich wiederzugeben. Ihn stimmt die gefährliche Abweichung im Schaffen des verehrten Meisters sehr bedenklich, und er macht den Versuch, ihn zu rechtfertigen. „Das Ballett fand im Theater allgemeine Ablehnung, und es muß bemerkt werden, daß Homer dieses Mal in tiefem Schlaf befangen war. Man sagt aber, Viganò wäre verstimmt gewesen, daß man ihn, den so Bedächtigen, in einer an und für sich bedächtigen Kunst stets zur Eile angetrieben habe, und nun zeigen wollte, wie ein in aller Eile komponiertes Ballett aussähe.“

Ich habe bereits auf eine andre Entlehnung bei Gozzi hingewiesen — das Ballett „La figlia del'aria“; in der „Eiche von Benevent“ versucht sich Viganò in selbständigem Schaffen auf demselben Gebiet und fand dieses Mal, wenn auch nur teilweise, Verständnis und Anerkennung.

„Das Urteil der Gesellschaft über dieses Ballett“, teilt der nämliche Biograph mit, „ist schwankend, viele . . . . begrüßten es als ein wundervolles Beispiel für eine eigenwillige und anmutende Phantasie; andre wieder . . . sahen es mit Verachtung, wie ein Gemisch von Teufelei und grotesken Einfällen. . . .

Dieses allegorische Drama ist fast nach derselben Methode abgefaßt, die Gozzi seinerzeit mit so großem Erfolg angewandt hatte. Wenn der Umstand Tadel[105] verdient, daß letzterer es mit Hintansetzung der echten Komödie zur Mode erhob, zum Schaden des Theaters Goldoni, so hat es sein rechtes Gebiet auf der choreographischen Bühne gefunden, weil ihm die Magie der Inszenierung und der Wandlung eigentümlich ist, — lauter Dinge, die für Deklamationszwecke wenig geeignet sind und auch nicht ins Komödiantenhandwerk und zu ihren technischen Vorbereitungen passen.“

Zerstreutes Nachrichtenmaterial macht es uns möglich, einige Einzelzüge der intimeren Lebensbildung Viganòs, seine Methoden zu schaffen und seine Arbeitsgewohnheiten uns zu vergegenwärtigen.

Viganò war klein von Wuchs und wunderbar gebaut; er zeichnete sich durch sanftes Wesen aus; er liebte höfliche und feine Umgangsformen, frohe, schlaflose Nächte. Dem allen aber zog dieser bewundernswerte Arbeiter die Süßigkeit der Muße vor; er setzte seine Freunde durch diese gemischte Neigung zur Tätigkeit und zum Genußleben — voluttà und operosita — in Erstaunen.
Viganòs Familienleben war sehr sorgenvoll. Seine Ehe mit Maria Medina[106] erinnert an Molières unglückliche Ehe. Die in seinem Todesjahr erschienene anonyme Biographie[107] zeigt uns Viganò an der Arbeit.
Er pflegte, ähnlich wie Metastasio, italienische Epiker zu lesen, ehe er sich ans Schaffen machte; allmählich entstand der Plan; Viganò notierte nichts; eifrige Arbeit im Schreibzimmer lag ihm nicht; er vermied das Alleinsein.
„Er brauchte das konkrete Empfinden, auf der Bühne zu stehn, die Anwesenheit einer lärmenden Balletttruppe; er pflegte als letzter zu kommen, dann ging er auf und ab und sann, blickte auf die Künstler und schien vergessen zu haben, warum er gekommen war. Um ihn her war Lärm und Bewegung. . . .
Des Dädalus' erfinderisches Genie, ein selten feines Gefühl fürs Maß, ein geradezu unglaubliches und streng folgerichtiges Gedächtnis gestatteten ihm, gleichsam im Fluge die Anordnung so vieler Gruppen und Figuren zu erfassen, gleichzeitig aber auch die verhältnismäßige Verteilung so zahlreicher, aufeinander folgender Bewegungen. . . ."
Mitunter entließ er abends die Truppe, ohne etwas begonnen zu haben; wenn er sich wieder an die Arbeit machte, so zeigte er diesem oder jenem Darsteller irgendeine Einzelheit seines Planes. . . . Endlich entstand — ganz plötzlich — ein vollendetes Ganzes, das gar keiner Zurechtstellungen mehr bedurfte: Viganò verfügte über die Fähigkeit, ohne Skizze, ohne Modell komplizierte Massen zu verteilen.
Diese Urteile, die fast in allen Stücken übereinstimmen, vielleicht aber ein wenig an patriotischem Stolz und süßlichen

Übertreibungen im Stil leiden, wie das der italienischen Literatur zur Zeit der österreichischen Herrschaft eigen war, — ist alles, was uns von Viganò[108] geblieben ist. Es könnte sein — so schrieb ich 1914 —, wenn sich irgendwem, vielleicht dem Verfasser dieser Zeilen, Gelegenheit böte, irgendeinmal den Plunder

43

in den Speichern des berühmten Mailänder Verlegers Ricordi zu durchstöbern, daß es dann gelänge, die Partituren zum „Othello" oder zur „Vestalin", die vom Ballettmeister selber arrangiert und teils auch komponiert worden sind, ausfindig zu machen. Dieses ist inzwischen dem französischen Forscher Henri Prunières geglückt, der vor kurzem eine Partie aus dem Ballett „Dädalus" veröffentlicht hat[109].

Nicht umsonst hat Viganò, wie viele vor ihm und Saint-Léon oder Zorn nach ihm, von einem choreographischen Alphabet geträumt.

„Wenn seine Ballette aufgeschrieben oder gezeichnet worden wären," versichert uns der Verfasser der Biographie, „so hätten seine Choreodramen den vierten klassischen Thron behauptet — nächst Alfieris Tragödien, Goldonis Komödien und Metastasios Melodramen[110]."

Viganòs einziger Rivale, Nachfolger und gleichzeitig Vorgänger war der Neapolitaner Gaëtano Gioia (1764—1826)[111]. Diese beiden Namen werden nicht umsonst gewöhnlich zusammen genannt. Darüber, auf welche Weise sie bemüht waren, die Ausdrucksmöglichkeiten des Balletts zu vermehren, legt folgende Episode Zeugnis ab, die von einem Rezensenten jener Zeit mitgeteilt wird: In der „Sappho" hat Gioia den wundervollen Versuch gemacht, nur durch Gesten eine dichterische Improvisation auszudrücken: Sappho wird aufgefordert zu singen; erst besinnt sie sich einen kurzen Augenblick, wendet sich dann den Zuhörern zu und beginnt mittels begeisterter Gesten zu *singen;* hierauf wiederholt sie dieselbe Arie, als trüge sie nun die zweite Strophe des Liedes vor, und schließt unter Händeklatschen.

Wir sehen, die Bühnenleiter versuchten damals, wie auch heute noch, im plastischen und rhythmischen Ballett eine gewisse höhere und synthetische Form des Theatralischen zu erreichen.

„EIN RUSSISCHER REISENDER“ ÜBER VESTRIS

EINE EPISODE [44]

Manche der Ansichten Karamsins über das Theater, insbesondere aber seine bezeichnenden Urteile über die französische Melpomene, gehören heute gleichsam zu den Allgemeinplätzen unseres Literaturunterrichts in den Schulen; zu gleicher Zeit aber haben aus irgendeinem Grunde die Eindrücke „des sorglosen Weltenbürgers“, die angenehm zu lesen und durchaus bedeutend sind, niemandes Aufmerksamkeit erregt.

Die erste Theatertaufe des forschungsfreudigen Russen in Frankreich ist mit dem glänzenden Namen Vestris, dem zweiten Repräsentanten der Ballettdynastie, verknüpft, deren Ruhm durch die ganze künstlerische und anekdotische Geschichte der französischen lyrischen Bühne am Ende des „alten Regimes“ geht.

Karamsin verläßt Genf zusammen mit seinem Freunde, dem Dänen Becker; nach einem „höchst ossianischen“ nächtlichen Abstieg von einem Felsenhang über der Rhône gelangt er am fünften Tage nach Lyon, bezieht dort im Hôtel de Milan die einzige noch freie, „sehr dunkle“ Kammer, und nachdem er in aller Eile Toilette gemacht hat, eilt er in die Komödie.

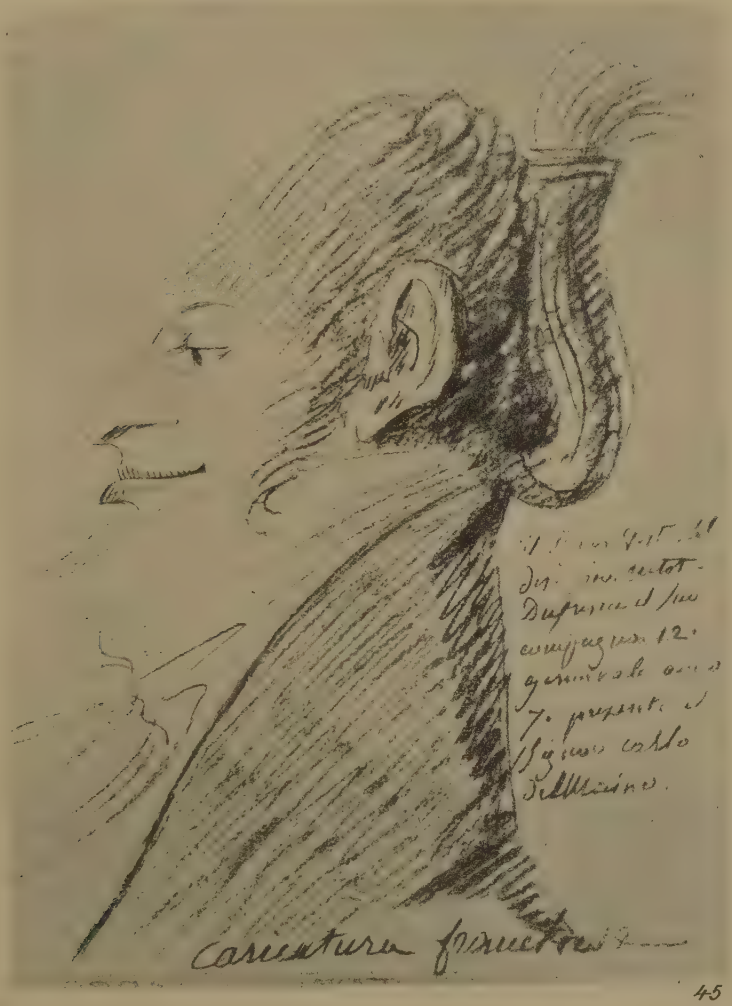
Hier wird er Zeuge von Ereignissen, die nicht ganz alltäglich sind. „Die Logen, das Parterre, die Galerie — alles war brechend voll," berichtet er (in einem Brief vom 9. März 1790[5]. Verlag Smirdin 1848; Bd. II, pag. 394). —

„Vestris, der erste Tänzer von Paris, hatte versprochen, zum letztenmal das Publikum von Lyon durch die Leichtigkeit seiner Beine zu entzücken." Aus dem wie ein „Bienenstock" so lärmenden Parterre, wo nur wenige „anständige Leute" zu sehen waren und eine für Karamsins Begriffe unerhörte „Freiheit" herrschte, kommt er in eine kleine Loge, die sich unmittelbar über der Bühne befindet. Unentwegt hasten Menschen an ihm vorüber, während er von seinem unruhigen Posten aus alle Einzelheiten der ihm unbekannten Welt scharf beobachtet; den heiterbewegten Rhythmus des Lebens und Treibens hinter den Kulissen hält er in einfältiger Konkretheit und mit einer Lebhaftigkeit, wie sie etwa Boilly in seinen Genrebildern hat, in wenigen Zeilen fest.

„Kaum war der Vorhang gefallen (nach Schluß der Komödie les Plaideurs; der Wechsel von Dramen- und Opernvorstellungen mit zwei kurzen Balletten lief der Gewohnheit nicht zuwider; so blieb es in Mailand bis in die Mitte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Regel), als auch schon die Schauspieler und Schauspielerinnen und andre mehr im Negligé von allen Seiten herbeiströmten. Die einen hielten sich umarmt oder tanzten, andre wieder lachten, noch andre schrien; es war mir wie ein neues Schauspiel! Vestris war in einem Hirtenkleide und hüpfte wie eine muntre Ziege umher. Wieder setzte die Musik ein, — alle Theaterhelden huschten auseinander — der Vorhang ging auf — das Ballett begann — Vestris erschien." . . .

„Man muß in der Tat sagen, die Kunst dieses Tänzers ist erstaunlich. Seine Seele steckt in den Beinen. . . . Welch' eine Gestalt! Welche Elastizität! Welches Gleichgewicht! Nie hätte ich gedacht, daß ein Tänzer mir soviel Vergnügen hätte bereiten können! So ist jede Kunst, die sich der Vollkommenheit nähert, unserer Seele angenehm! . . . In der Stellung eines leidenschaftlichen Liebhabers,

dessen Seele in sehnsüchtigen Seufzern mit der Seele seiner Geliebten zusammenfließt, entschwand Vestris den Blicken seiner Zuschauer, küßte sein Hirtenmädchen und warf sich auf eine Bank, um sich zu erholen[112]."



45

Nach einem Akt einer Komödie beginnt ein neues Ballett, doch wird Karamsin durch ein Gespräch mit zwei Franzosen, die seine Loge betreten haben, vom seltsamen Schauspiel abgelenkt; inzwischen war „das Ballett zu Ende gegangen. ... Das Parterre, die

Logen, das Parkett — alle riefen einstimmig: *‚Vestris — bleib hier! bleib hier!!‘* . . . Vestris trat vor, — wie bescheiden war seine Haltung! Welche Sanftmut in seinem ganzen Gebaren! Welche Verbeugungen! Den Hut hielt er ans Herz gedrückt.“

Nach einer rhetorischen Pause erklärte sich Vestris mit affektierter Empfindsamkeit bereit, „morgen noch einmal zu tanzen“. „Der Enthusiasmus war so groß, daß die leichtlebigen Franzosen — meines Erachtens — Vestris im selben Augenblick zum Diktator hätten ausrufen können!“

Am folgenden Tage machte Karamsin einen Spaziergang durch die Straßen der Stadt, stand lange in Sinnen verloren vor dem Denkmal Ludwig XIV., besuchte den deutschen Dichter Matthison und begab sich alsdann wieder in die Komödie. Gespielt wurde Rousseaus „Dorfhexenmeister“. — „Im Ballett hatten wir aufs neue Gelegenheit, über des Vestris Kunst zu staunen.“ In derselben koketten und schwülstigen Art wie am Abend vorher verabschiedet sich Vestris endgültig von seinen Zuschauern in Lyon. Sein Erfolg war ohnegleichen. „So wäre denn“, ironisiert Karamsin gutmütig, obschon er nicht minder als alle andern gefesselt war, „der Beine Leichtigkeit eine ehrsame Tugend.“

Wer war nun dieser „Liebling der Terpsichore“, für den sich in Paris erneut zu begeistern Karamsin noch bevorstand?

Im September 1772 vermerkt Grimms „Correspondance“ in scherzendem, doch wohlwollendem Ton seinen ersten Erfolg (Correspondance littéraire par Grimm etc. Ed. Buisson 1812. II, pag. 316 s.):

„Vor etlichen Tagen konnte man in der Oper eine seltne Naturerscheinung beobachten: der große Vestris, der von seinen Brüdern und Schwestern ‚Le Dieu de la Danse‘[113] genannt wird, wurde durch einen Jüngling von zwölf einhalb Jahren vertreten. . . . . Dieses Kind tanzte ebenso richtig, ausdauernd und fast mit der gleichen Kraft wie der große Vestris; dieser Jüngling ist nicht nur sein Adept, sondern auch sein Sohn; dieses Kind stammt vom Geschlechte der Götter, empfangen im keuschen Schoße der feisten

Terpsichore Allard[114], der ersten Springkünstlerin unsrer Zeit. Um dieses Wunder zu bezeichnen, hat das Publikum dem Kinde den Namen ‚Vestr'allard' gegeben." („Wenn alle Kinder, die die Allard von verschiedenen Vätern geboren hat, sich durch ähnliche Talente auszeichnen würden," philosophiert der Verfasser des Artikels, „so würde die Oper nie Mangel an Solisten haben.")
Gaëtan hatte sich in ein sehr prunkvolles Staatskleid geworfen und stellte seinen Sohn persönlich den Zuschauern vor. Selbst der offiziöse und keusche „Französische Merkur" begrüßt den talentvollen Knaben, ohne an seine zweifelhafte Herkunft zu rühren (bei Gaston Capon „Les Vestris" ed. „Mercure de France" 1908). Wir wollen hier nicht von der ebenso glänzenden als bunten Chronik des Theaterlebens Augusts reden, auch nicht von seinen Erfolgen in der Heimat und im Auslande, von seiner Beteiligung an Revolten hinter den Kulissen, — sondern wollen unmittelbar zur künstlerischen Beurteilung seines Tanzes durch die bedeutendste Autorität jener Epoche, nämlich durch Jean-George Noverre, übergehen.
„Der fabelhafteste Tänzer Europas", schreibt er in seinem Essay zur Geschichte des Tanzes („Briefe über den Tanz"), „ist Vestris der Jüngere[115], ein Schüler seines Vaters, der noch in ganz zartem Alter in der Oper auftrat. Sein erstes Auftreten im Ballett war ein Triumph: Gleichgewicht, Kühnheit, Sicherheit, Glanz, Schönheit der Bewegungen, ein empfindsames und feines Gehör. . . . Der Tanz hat einen neuen Weg beschritten; gewiesen wurde dieser Weg durch den Sohn Vestris'. . . Auf eignen Flügeln einherfliegend, nur den Ratschlägen seiner Laune und seiner Phantasie gehorsam, zerstörte er den heiligen Tempelbau, der von den geliebten Kindern der Terpsichore dieser Muse errichtet wurde.
Vestris hat eine neue Art Architektur geschaffen, in der alle Proportionen vermengt und übertrieben wurden. Er hat die drei bekannten und voneinander verschiedenen Stile[116] vernichtet; er hat sie zu einer Einheit verschmolzen und aus diesem Amalgam ein einheitliches Genre geschaffen."

Ein andres bemerkenswertes Urteil über Vestris (es wird von seinem Biographen Capon angeführt) gibt die vortreffliche Künstlerin Vigé-Lebrun.

47

„Vestris, der Vater," so erzählt sie in ihren Memoiren, „wurde von Vestris, dem Sohn, abgelöst, dem erstaunlichsten aller Tänzer, denn mit so viel Grazie und zugleich Leichtigkeit war er begabt. Obschon die Tänzer von heute mit Pirouetten nicht geizen, wird keiner deren so viele machen wie er; dann wieder strebt er plötz-

lich in die Höhe auf eine so wunderbare Art, daß man glauben könnte, er habe Flügel; dieses gab seinem Vater den Anlaß zu sagen: ‚Wenn mein Sohn die Erde berührt, so tut er es nur aus Zartgefühl um der Kollegen willen'" (dieselbe Anekdote findet sich auch bei Grimm) [117].

In Paris ist Karamsin ganz im Bann des sterbenden Rokoko. Seine Anhänglichkeit an die „liebenswürdige Metropole" ist vorwiegend retrospektiver Art. Ohne Behagen findet er sich mit der ihm fremden „lärmenden und unliebenswürdigen" Wirklichkeit des revolutionären Paris ab: „Heuer ist Paris nicht das, was es war." Die Steine von Paris und die Bäume des Boulevards werden gleichsam zu einer architektonischen Dekoration für ein Leben, das er sich erdichtet. So erscheint ihm der Handelsgarten des Palais Royal, der bereits Camille Desmoulins zu einer flammenden Improvisation inspiriert hatte, der eben erst von Rétif de la Bretonne in lockrer, aber farbenprächtiger Prosa besungen worden war, als „Insel der Kalypso, als Schloß der Armida", und die käuflichen Dämchen, die dort unter den Arkaden flirren, haben für ihn das Geisterhafte und Bezaubernde ossianischer Schattenwesen.

Daher wird sein wortreiches Entzücken häufig in melancholische Farben getaucht; daher zieht es ihn auch unwiderstehlich in die erdichtete Welt der Theaterillusion — dieser letzten Zufluchtsstätte der leichten, lüsternen und künstlichen Seele des 18. Jahrhunderts; „die goldne Pracht" des Vergangenen scheint hier noch zu verweilen, ehe sie für immer entflieht.

Einen Monat durch ist Karamsin täglich „in den Spectakeln". Unter einer Unmenge von Eindrücken hebt er besonders die „Spectakel" der Großen Oper als ein Wunder an Vollkommenheit und Harmonie hervor. Nach Andeutungen in seinen „Briefen" zu schließen, hat er sich mehrfach an Gardels Ballett „Telemach auf der Insel der Kalypso" und am „Orpheus" des Kavaliers Gluck ergötzt. Die dekorativen Aufführungen der Oper und ihre komplizierten Maschineneffekte scheinen ihm ein unvergleichlicher Triumph szenischer Illusion zu sein: „Dieses alles ist so lebendig,

so natürlich, daß ich mich wohl an tausendmal vergessen habe und künstliche Nachahmung für die Natur selber hielt“ (Brief vom 29. April 1790).

48

In dieser Märchenwelt herrscht ein Talent, das bereits in Lyon Karamsins Begeisterung wachrief.

„Obgleich es hier eine Unmenge kunstreicher Tänzer gibt, glänzt Vestris doch unter ihnen wie Sirius unter den Sternen. Alle seine

49

Bewegungen sind so angenehm, so lebendig, so ausdrucksvoll, daß ich immerzu nur schaue, mich wundere und mir selber das Vergnügen nicht zu erklären vermag, das dieser ganz einzig dastehende Tänzer mir bereitet: Leichtigkeit, Harmonie, Ebenmaß, Gefühl, Leben — alles das verbindet sich miteinander, und könnte man ein Redner ohne Worte sein, so wäre Vestris in seiner Art ein Cicero. Kein Dichter vermöchte zu beschreiben, was in seinen Augen glänzt, was das Spiel seiner Muskeln zum Ausdruck bringt, wenn das liebliche, verschämte Hirtenmädchen durch zärtlichen Blick ihm gesteht: *Ich liebe dich!* Wenn er an ihr Herz fliegt und Himmel und Erde zu Zeugen seiner Seligkeit aufruft. Der Maler wird den Pinsel niederlegen und wird nur das eine Wort sagen: ‚Vestris!' Gardel ist in der tragischen Pantomime unvergleichlich. Welche Erhabenheit! In jedem Blick — ein Held, in jeder Bewegung — ein Held! Vestris ist ein Pflegling der geliebten Grazien, Gardel aber ein Schüler der erhabenen Musen."

Damit sind Karamsins Eindrücke über Vestris erschöpft. Mit erfreulicher Unmittelbarkeit spiegeln sie die Allgemeinplätze des aufgeklärten Geschmacks jener Zeit wieder. Allerdings redet er durchaus nicht, um mit den Worten seines Pariser Gesprächspartners, des Abbé N., zu reden, „in mathematischen Voraussetzungen über das Ballett".

Vielleicht hätten die „Briefe" bei einer persönlicheren und schärferen Einstellung zur Wirklichkeit einen Teil ihrer fesselnden Einfalt und ihres unvergleichlichen Wertes als Originaldokument vergangener Zeiten verloren.

Darum dürfte die hier gesondert mitgeteilte Episode über Vestris ein Beitrag zur Geschichte des russischen theatralischen Denkens sein, der einer gewissen Anmut nicht entbehrt.

CARLO BLASIS

BALLETTMEISTER UND TANZTHEORETIKER

Il faut que la pensée aille ou va le monde. L'esprit humain est en marche dans de nouvelles voies.

C. de Blasis.

Bezeichnend für die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts ist eine tiefe Gärung, die durch die choreographischen Theater der beiden führenden Länder — Frankreich und Italien — geht. Das allmähliche Erstarren der alten Formen hatte in Paris bereits zur völligen Verarmung der Ballettbühne geführt; der Leitung zweier Schattenexistenzen des alten Regimes, nämlich Gardels und des jüngeren Vestris, überlassen, der vor Zeiten dem alternden Noverre als Anarchist und Neuerer erschienen war, durchlebte sie eine langwährende Lethargie. Indessen wurde in der Mailänder Scala und im Neapolitanischen San Carlo die Tradition der Ballett-Pantomime, die auf Noverre und Angiolini zurückging, durch den berühmten Viganò, den Schöpfer der „Vestalin" und der „Strjelzi", die Stendhal, den Vorläufer der französischen Romantik, so sehr entzückten, zu ungeahnter Höhe gehoben.

Des ersten Tänzers des englischen Königs — Carlo de Blasis — theoretische Schriften über den Tanz beziehen sich vorwiegend

auf die Jahre 1820—30, also auf die Übergangszeit zwischen dem Tode Viganòs und dem ersten Triumph Maria Taglionis. Sein früher Ruhm, als Schöpfer und Darsteller von Balletten, hatte in jener Zeit seinen Höhepunkt erreicht; seine literarische Tätigkeit diente gleichsam als Einleitung zu der pädagogischen Wirksamkeit der nachfolgenden Jahrzehnte.

So trat denn Blasis im entscheidenden Augenblick hervor, als sich der Umschwung des Balletts ins Romantische vollzog. Die dreißiger Jahre sollten ein ideales Moment in die Sujets hineintragen, ein Überwiegen der schwebenden über den terre à terre-Tänzen bringen, der Ballerine sollte der Vorrang gebühren vor dem männlichen Tanz, die Überbleibsel der affektierten „Rokoko-Erotik" sollten weggeschafft werden. Im Streben nach seraphischen Höhen wird der Tanz andrerseits mit ethnographischen Motiven überladen. Die Welle der Literaturbewegung greift auch aufs Ballett über; Scribe findet Ballettstoffe bei Goethe, Perraut, bei Victor Hugo; in der Folgezeit schreiben Théophile Gautier und Théodore de Banville Ballettprogramme.

Blasis spielt in dem zwischen Neuem und Altem entbrannten Kampfe gleichsam die Rolle eines Vermittlers. Die Antithese zwischen Routine und Neuheit betrachtet er ausschließlich vom literarischen Gesichtspunkt aus und entscheidet sie eher in versöhnlichem Sinne. Seine Hauptaufgabe besteht darin, den Kahn des klassischen Tanzes an das Ufer des romantischen Balletts zu steuern. Es gelingt ihm, ein neues Glied der ununterbrochenen Kette der Tradition einzufügen.

Ein Halbjahrhundert vor ihm hatte Noverre den Versuch unternommen, das Ballett zu revolutionieren. Mit dem rauhen Pathos eines Sektierers, mit der beißenden Ironie einer ehrgeizigen Herrschernatur schrieb er über den Idealtypus einer in sich selber beruhenden Ballett-Pantomime.

Der taktvolle und weltmännische Italiener Blasis ist keine Kämpfernatur; weder verfügt er über die intellektuelle Derbheit, noch über den Dünkel des Schweizers Noverre.

Blasis ist konservativ, doch zum Nachgeben geneigt und aufnahmefähig, obwohl es nicht selten scheint, daß dieser für die Epoche der Restauration typische Ideologe sich das Jahrhundert der Enzyklopädie als lebendige Gegenwart vorstellt. Besonders gerne polemisiert er mit Schlegel und den deutschen Vorkämpfern der Romantik. In allem übrigen teilt er mit Noverre die Verehrung für Kathederliteratur und Philosophie. Zuguterletzt und vor allen Dingen ist er ein in allen Schwierigkeiten erfahrener, erfindungsreicher, gut beobachtender und tief bewußter Techniker und Tanzpädagoge.

Auf Grund dieser besonderen Merkmale seiner Persönlichkeit entstand ein Aufsatz, der, obschon ihm Allgemeinplätze nicht gerade fremd sind und er der Schärfe des Pamphlets oder des machtvollen Aufflugs Noverreschen Denkens entbehrt, dennoch bis auf den heutigen Tag sich den absoluten Wert hat erhalten können — die beste Einführung in die Ballettwissenschaft zu sein. Ich meine hier seinen „Vollständigen Leitfaden des Tanzes".

I.

57

Carlo Blasis wurde im November 1803 in Neapel geboren; sein Vater Francesco Antonio Blasis, Komponist seines Zeichens, führte sein Geschlecht bis in die Epoche des Kaisers Tiberius zurück[118]. Kindheit und Jugend verbrachte Carlo in Marseille; er erhielt eine für einen künftigen Tänzer außergewöhnliche allgemeine Vorbildung; unter Anleitung von hervorragenden Fachleuten hatte er Malerei und Bildhauerei erlernt, ferner Geometrie und höhere Mathematik, Literatur und . . . Tanz. Seine musikalischen Studien leitete der Vater, ein bedeutender Komponist, der nach Meinung seiner Zeitgenossen in seinen Opern „Omphale", „Achilles" und „Almansor" den italienischen Stil des musikalischen Dramas mit

dem französischen und deutschen vereinigt hatte. Seine allgemeine Ausbildung brachte Carlo auf den Universitäten Bologna, Pavia und Florenz zum Abschluß.
Eine ähnliche Frühreife legt er auch als Tänzer an den Tag: er ist zwölf Jahre alt, als er mit riesigem Erfolg[119] in Marseille zum erstenmal auftritt, was seine Eltern dazu veranlaßt, für ihn eine Tournée durch die französischen Städte zu arrangieren; mit 16 Jahren debütiert er glänzend in der Pariser Oper, wo er sich unter Gardels Leitung vervollkommnet, doch nötigen ihn unbekannt gebliebene Intrigen dazu, diese Bühne zu verlassen. Es folgen vierzehn Spielzeiten in der Mailänder „Scala", unterbrochen von Gastspielreisen in die italienischen Städte. 1826 tritt er im „Königlichen Theater" in London mit fabelhaftem Erfolge auf. Er heiratet die bedeutende mimische Künstlerin Annunciata Ramaccini, doch dauert ihre gemeinsame Laufbahn nicht lange: am Vorabend seines ersten Auftretens im Theater San Carlo, wohin er ein fünfjähriges Engagement hatte, verrenkt sich Blasis beim Proben des Pas de trois den Fuß. Vergebens kämpft Blasis gegen sein Leiden an; zum letztenmal gelingt es ihm, in dem von ihm für seine Frau komponierten „Pas-Gemälde" „Bacchanal" im Theater in Genua als Darsteller aufzutreten.
Bereits während seines ersten Aufenthaltes in Mailand hatte Blasis Tänze in einer Anzahl von Opern inszeniert; es folgte hierauf eine Reihe von Balletten, von denen weiter unten die Rede sein wird; da er gezwungenermaßen darauf verzichten mußte, selber aufzutreten, entfaltete er eine noch regere Tätigkeit als Ballettmeister, Schriftsteller und Pädagoge. Die Lombardo-Venezianische Regierung berief ihn und Annunciata de Blasis im Jahre 1837 als Lehrer an die „Akademie der Mailänder Kaiserlich-Königlichen Theater". Blasis verzichtet aber nicht ganz auf sein Wanderleben: er besucht Wien, Lissabon, Warschau (1856), wo er allegorische Tänze zu den Festlichkeiten aus Anlaß der Krönung des Kaisers Alexander II. inszeniert. 1864 reist er nach Moskau[120]. Blasis starb 1878 in Cernobbio.

Eine bloße Herzählung der von Blasis komponierten Ballette bezeugt schon die ungemeine Reichweite seiner enzyklopädischen Begabung, aber auch seinen festen Glauben an die unbegrenzten Möglichkeiten einer dramatischen, malerischen und sogar ideologischen Einwirkung, die das choreographische Theater enthält.

52

Blasis selber klassifizierte seine Werke entsprechend den traditionellen Spielarten, die er an der Hand von genaueren Merkmalen einteilte. Hier finden wir *epische* oder *heroische* Ballette, wie z. B. „Der Zorn des Achilles", Ballette aus der *allgemeinen Geschichte* („Cyrus", „Osiris"), *mythologische* („Omphale", „Phädra und Hippolyt"), *anakreontische* („Narziß und das Echo"), Ballette aus der *griechischen* („Alkibiades") und *römischen* („Caligula") Geschichte, aus dem *Mittelalter* („Columbus",

„Ugolino"), *Ballett-Oratorien* oder *biblische* („Judith", „Das verlorene Paradies"), *orientalische* („Mokanna oder der Lügenprophet"), *poetische* („Pandora", „Die Wikinger"), Ballette *gemischten Charakters* („Der Räuber und die Dame") und *Halbcharakterballette,* das sind pastorale, komische und heroisch-

53

komische Ballette, wie etwa „Die Bäuerin in Paris" oder „Spanische Abenteuer". Insgesamt hat er über achtzig Ballette geschrieben und in Szene gesetzt, zahllose Tanzeinlagen für Opern und Konzerte nicht mitgerechnet.

Absichtlich führten wir hier diese Klassifizierung der Spielarten an, die uns heute wegen ihrer Pedanterie lächeln macht: das Verzeichnis der Werke des Blasis legt davon Zeugnis ab, daß dieser wunderbare Mensch die Gesamtheit der Stoffe und Aufgaben beherrschte, die der Literatur seiner Zeit geläufig waren, daß er den

Schöpfer-Genius aller Völker und Epochen seinen Tribut zollte: Homer, Dante, Milton, Goethe und Byron. So inszenierte er erst in einem Theater in Neapel, später in Warschau eine choreographische Dichtung „Faust oder der Geist des Bösen", wobei er Motive aus Goethe und Klinger aufgreift. Aus dem Byronschen „Manfred" exzerpiert er ein Ballett von sieben Akten nebst einem Prolog (mit dem Untertitel: „Illusion und Enttäuschung"), aufgebaut auf den Kontrasten der Phantastik der Geisterwelt, ob sie nun düster (ballabile der Suite Arimans) oder gespenstisch („Der Illusionstanz") sein mag, und ethnographischen Motiven aus dem Leben von Alpenjägern. Die Persönlichkeit Byrons stellt er umgeben vom Glorienschein der schon durchgebildeten Legende im Ballett „Byron in Venedig" dar; „Tasso", „Ein Sommernachtstraum", „Don Quichotte", „Figaros Jugend" vervollständigten die Reihe der höchst bemerkenswerten literarischen Nachschöpfungen Blasis'.

Wenn aber auch von den Bühnenwerken des Ballettmeisters nicht viel mehr als die Titel allein auf uns gekommen sind (allerdings durch sehr zahlreiche Besprechungen der zeitgenössischen Presse erläutert), so macht sich doch sein Einfluß als Pädagoge in übertragener Weise auch heute noch geltend; in Rußland läßt sich die Blasis-Tradition in der Unterrichtsmethode von Mme. E. P. Ssokolowa nachweisen, die dereinst — in ihrer frühen Jugend — des Mailänder Choreographen Schülerin war.

Die Ballettkunst verdankt ihre letzte internationale Blüte der Lehrweise Blasis': solche Tänzerinnen wie die Cucchi (ich nenne hauptsächlich in Rußland berühmte Namen), Ferraris, Rosati, Grisi, Ceritto, Domenichettis, Granzini kamen aus seiner Schule und glänzten auf allen großen Weltbühnen; die Andrejanowa (der Taglioni russische Rivalin) und Nadeshda Bogdanowa pflegten ihn um Rat zu fragen. So erweist sich denn die „Mailänder Akademie", die — bereits 1813 begründet — zum Ziele hatte, Darsteller fürs Theater La Scala vorzubereiten, und vom Ehepaar Blasis reformiert wurde, welches die „Klassen der Vervollkommnung" leitete, als ein

außerordentliches Beispiel für eine Schule, die nicht nivelliert oder zersetzt, sondern Begabungen auffindet und sie entwickelt. Darum sind auch Organisation und Methoden dieser Schule wert, kurz geschildert zu werden. Die Akademie war ein Internat, in dem nur eine beschränkte Zahl von Zöglingen Aufnahme fand; am einjährigen Vorprüfungskursus konnten nur 32 Zöglinge teilnehmen, hierauf erfolgte eine allmähliche Siebung nach dem

ersten (Attitüden-Praxis) und nach dem dritten Jahr (Elemente des Tanzes); wer alle Prüfungen bestanden hatte, kam in die nächsthöhere Klasse, wo täglich drei Stunden Tänze geübt wurden unter Leitung von Blasis selber, und eine Stunde Pantomime bei Annunciata, der Gattin und Schülerin des Ballettmeisters (das Klassenkostüm war nach ihren Entwürfen angefertigt worden). Blasis begann mit Solotänzen, erweiterte dann allmählich die Zahl der Teilnehmer und ging zu komplizierten Evolutionen des Ballettkorps über. Annunciata befolgte dasselbe Prinzip allmählichen Vorgehens und ging in ihren Studien vom mimischen Monolog zum

Dialog und vom Dialog zur Entfaltung eines ganzen dramatischen Motivs über. Auch die Allgemeinbildung, besonders aber die musikalische Ausbildung der Lernenden wurde gefördert (gewöhnlich wurde jeder Schüler im Geigenspiel, jede Schülerin im Klavierspiel unterwiesen). Der Unterricht war unentgeltlich; Schüler, die den ganzen Kursus durchgemacht hatten und an den Aufführungen in der Scala teilnahmen, erhielten den Titel „emeriti" und ein ständig steigendes Bargehalt.

In Blasis' Tätigkeit als Pädagoge kam das wesentlich Neue seiner Auffassung vom Ballett am vollkommensten zum Ausdruck. Er lehrte seine Zöglinge, Wunder an Arbeit und Disziplin zu leisten. Gewiß, er war ein Kind einer Epoche, die an das Absolutum einer „idealen Schönheit" glaubte. Seine plastischen Konzeptionen schöpften aus den Kunsteindrücken der Epigonen der klassischen Zeit; er war häufiger Gast in Thorwaldsens und Bartolinis Atelier, er hatte seine Freude an Camuccinis Gemälden; seine musikalischen Sympathien gehörten der ziemlich hinfälligen Kunst Cherubinis, Spontinis, Blaches an, deren Mitwirkung er häufig beim Komponieren seiner Ballette erbat.

Wesentlich ist, daß der Genius der Epoche — wenn auch einer verfallenden und zu Kompromissen neigenden Epoche — in seiner Person und in seinem Schaffen vollendeten, allseitigen und durchgeistigten Ausdruck fand. Darum dürften etliche praktische Hinweise auf seinen Beitrag zur Meisterschaft des Theatertanzes nicht überflüssig sein. Grundlegend für seinen Tanzunterricht waren geometrische Schemen. Die Grundstellungen wurden auf Tafeln in großem Maßstabe dargestellt, wobei die wechselweisen Beziehungen der Körperteile in der einen oder in der andern Pose in planimetrischer Terminologie als spitze, gerade Winkel usw. bezeichnet wurden. Wenn der Schüler mit Hilfe der Tafeln, die er stets vor Augen hatte, den linearen Aufbau des Tanzes erfaßt hatte, so ging der Lehrmeister dazu über, die Stellungen *abzurunden,* indem er ihnen plastische und malerische Vollkommenheit gab, die er aus seinen Beobachtungen an Kunstwerken des

Altertums und der besten Zeit der italienischen klassischen Kunst schöpfte. So fand er auch objektive Formeln für eine ausdrucksvolle und dekorative Wiedergabe seelischer Emotionen durch Gesten. Sein systematisches und einigermaßen pedantisches Denken suchte nach exakter Wortbezeichnung für komplizierte

Fig. 1.

55

und gleitende Tanzstellungen. So gehört ihm der Terminus „ballabile" zur Bezeichnung von Massentänzen; der Benennung einer der Grundstellungen der Ballettplastik paßte er das Wort „Arabeske" an; schließlich definierte er nicht nur den Begriff „genere puntato" — Spitzentanz, sondern entwickelte auch als erster diese damals noch neue Kunst auf planmäßige und großzügige Weise. Es wäre falsch, aus dem Vorhergehenden zu folgern, Blasis habe seinem Unterricht und seinem eigenen Schaffen die Methode mechanischen Erlernens und Wiederholens zugrunde gelegt. Vom

Vater, der häufig am Flügel phantasierte, hatte Carlo die Gabe des Improvisirens geerbt, wodurch sich auch sein Ballettmeistergenie voll zur Blüte entfalten konnte. Als er noch ausübender Tänzer war, hat er häufig bei Wiederholungen sämtliche Bewegungen seines „pas" von Anfang bis zu Ende abgeändert. Wir werden weiter unten sehen, daß er dem Improvisieren auch eine erzieherische Bedeutung zuschrieb.

Dieser ausschließlichen Kultur der Phantasie und dieser Findigkeit ist auch die Behauptung seiner Zeitgenossen zuzuschreiben, daß keines von den zahlreichen neuen Werken des Ballettmeisters in irgendeiner Weise seinen früheren Werken ähnlich gewesen sei. Blasis, der seinen Ruf als Ballett-Diktator der Bühne vollauf rechtfertigte, hat in viel größerem Maß als Noverre oder Viganò das Beispiel einer unerhörten und allesumfassenden Leistungsfähigkeit an den Tag gelegt. So kam es häufig vor (beispielsweise bei der Aufführung des „Faust"), daß er auf der Bühne den choreographischen Aufbau des ganzen Balletts skizzierte, alsdann die einzelnen Gruppen und Attitüden, Kostüme, Akzessoirs und technischen Vorrichtungen zeichnete und schließlich noch die Musik-Begleitung arrangierte, mitunter auch selbst komponierte und die erforderlichen Hinweise für die Instrumentierung gab.

Er arbeitete 14 bis 15 Stunden am Tage (welch ein Gegensatz zu Viganòs „genialischen" Gewohnheiten!) und schuf auf diese Weise am monumentalen und sogar überladenen Bau seines literarischen Werkes.

„Alle Künste liebe ich," schrieb Blasis. Einer der grundlegenden Züge dieser Liebe war sein Bedürfnis nach theoretischer Verallgemeinerung, ein Bedürfnis, dem Blasis' unzählige Werke entsprangen — sofern er Tanzhistoriker und Kulturhistoriker, Biograph großer Männer, Biologe, Anatom und Philosoph war, — Werke, deren Herzählung allein davon Zeugnis ablegt, ein wie enormes Material von ihm durchstudiert und bearbeitet worden war. Seine Untersuchungen über den Tanz bildeten für ihn nur ein Glied in seinem allgemeinen ästhetischen und anthropo-

logischen System, das eklektisch und gleichzeitig harmonisch war. Wenn sein Bedürfnis nach Verallgemeinerung und Schematisierung sich bereits in seiner „Synoptischen Tafel des Tanzes, in welcher das Wechselverhältnis vom Tanz und den andern darstellenden Künsten nachgewiesen wird", zeigte, so fand es erst endgültigen und — ich möchte sagen — monumentalen Ausdruck im ausführlichen Traktat „Der Mensch als körperliches, intellektuelles und moralisches Wesen" [121], auf dessen Titelseite der Verfasser den Prometheus darstellte.

Im Titel sind die drei Elemente namhaft gemacht, aus denen sich nach Blasis' Meinung der Begriff des Menschentums zusammensetzt. Die Geschichte der Menschheit von ihrem Urzustande bis auf die Gegenwart besteht aus der Wechselwirkung und dem relativen Überwiegen des einen oder des andern Elements. Die Methode des Blasis identifiziert Anthropologie und Geschichte mit Psychologie; Objekte für seine psychologische Analyse sind „Repräsentanten der Menschheit": Rousseau oder Benvenuto Cellini, Mirabeau und der heilige Augustin, Vergil und Thomas von Aquino. Seine Lehre von den Eigenschaften der Seele wird dadurch kompliziert, daß er den „Genius" als selbsttätiges Element des psychischen Lebens, als des höchsten Ausdrucks des Intellekts, faßt. Der Entwicklung und dem Progreß des Genies ist auch der ganze zweite Teil seines Werkes gewidmet: er untersucht diese Entwicklung in allen möglichen Ebenen der menschlichen Tätigkeit: der Gesellschaft, der Mathematik, der Poesie, der Religion und des Tanzes. Die Großen der Vergangenheit sind für ihn, wie auch für Carlyle, Symbole der Menschlichkeit, die geniale Persönlichkeit ist ihm gleichzeitig Ziel und Ursprung der lebenschaffenden Kräfte des Fortschrittes.

Bei aller Willkür und Überlebtheit dieser Methode ist doch der Versuch besonders bemerkenswert, die im ersten Teil des Buches angeführten Stellungen in graphischen Schemen auszudrücken. Blasis versteht nämlich unter dem Menschen als körperliches Wesen auch seine körperliche Ausdrucksfähigkeit, die sich aus

Bewegungen der Physiognomie, aus Gesten und Körperlagen zusammensetzt und der Menschheit erste Sprache bildete.
Die Tafeln, die Blasis seinem Werke beigibt, stellen die Grund- und Normalformen dieser körperlichen Ausdrucksfähigkeit fest — eine „Theorie des Ausdrucks und der Richtung des Blicks", „Theorie des Schwerpunkts" usw. Er erläutert die Erfahrungen der psychologischen Analyse durch Anwendung von geometrischen Konstruktionen, die er gleichzeitig metaphysischen Spekulationen, insonderheit aber dem Streben nach idealer Schönheit unterordnet.
Eine kurze Herzählung der Themen und Motive, die Blasis in Büchern bearbeitet oder in Zeitschriftenartikeln (in Dutzenden von italienischen und ausländischen Ausgaben) angedeutet hat, kann eine Vorstellung von seinem enzyklopädischen Wissen und von seinem beflügelten Wissensdurst geben. Seine Arbeiten über den Tanz werde ich gesondert behandeln müssen. Aus Blasis' Feder stammen „Bemerkungen über den Gesang und die Ausdrucksfähigkeit der dramatischen Musik" (1828), Werke über musikalische Improvisation, der Plan zu einem Traktat über die „Natürliche und theatralische Pantomime", über das alte russische Theater, über antike Mimen, über den „Genius und die Philosophie der englischen Literatur", über das Erhabene, — Biographien über Garrick[122], Pergolesi, Salvatore Viganò, Pierre Gardel, Dissertationen über die römischen Elegiker, über Goethes dramatisches Genie, Bemerkungen über das Genie Raffaels, über das Polytechnikum in Paris usw. usw.
Wenn diese kolossalen Leistungen Blasis als bemerkenswerte Persönlichkeit kennzeichnen, so sind für uns seine Bücher über den Tanz vorwiegend von Bedeutung.
Diese Bücher bilden übrigens nur einen Teil von dem, was er plante; ungeschrieben blieben noch die „Choreographie, oder die Kunst, Tänze zu schreiben", „Wörterbuch des Tanzes" und das „Poem vom Tanze".
Als Jüngling von siebzehn Jahren debütiert er — Mailand 1820[123] — mit einem „Elementaren Traktat über den Tanz"; darauf folgt

eine Untersuchung „Über den Ursprung und die Entwicklung des antiken und des zeitgenössischen Tanzes“ [124], unmittelbar darauf ein „Kodex der Terpsichore“ [125] und ein „Traktat über die Salontänze“ [126]; alle diese Arbeiten sind in einem Bande der „Encyclopädie Roret“ zusammengefaßt; sie wurden ins Französische übertragen und bildeten jene „Vollständige Anleitung des Tanzes“ [127], auf die wir schon Bezug genommen haben, als auf eine Zusammenstellung der Urteile Blasis' über das Ballett [128].

II.

56

Es ist nicht verwunderlich, wenn Blasis' erste Aufgabe darin bestand, sein Verhältnis zu seinem großen Vorläufer — Noverre — klarzulegen. In seinem frühen „Elementaren Traktat über den Tanz“ zollt der zwanzigjährige Ballettmeister Noverre alles nur mögliche Entzücken. „Die wundervollen Briefe dieses berühmten Künstlers müßten stets in den Händen jedes Ballettmeisters zu finden sein.“ Der Erneuerer des Balletts als einer selbständigen Bühnenkunst „hat auch über die Kunst des Tanzes im engeren Sinn des Wortes geschrieben, aber“ — macht Blasis den Vorbehalt — „seine Hinweise auf diesem Gebiet beschränken sich auf etliche Ratschläge hinsichtlich der Poetik der Kunst und auf einige leichte Beobachtungen ihres Mechanismus“.

Acht Jahre später lehnt er bereits die Autorität Noverres als veraltet (im Vorwort zum „The Code of Terpsichore“) ab. „Natürlich“, argumentiert er, „hat Noverre sein Thema für seine Zeit meisterlich beherrscht, wenn er schrieb. ... Übrigens haben die raschen Erfolge nach der Herausgabe das Interesse, welches seine Werke hervorriefen, wesentlich herabgedrückt.“[129]

In seinem „Handbuch“ kommt Blasis recht häufig auf Noverres Ideen zurück, besonders in der Frage der „Opposition“ (Kontrast

zwischen der Stellung der Arme und Beine), indem er den Gedanken des Führers jener Schule, zu der er durch Vermittlung eines seiner Lehrmeister — Dauberval — selber gehörte, weiter entwickelt und ergänzt.

Ein Überblick über sein Schaffen ist recht leicht zu gewinnen, hat er doch das Material in Teile gegliedert. Der wenigst durchgereifte und gänzlich veraltete erste Teil handelt von der „Entstehung und den Erfolgen des Tanzes". Er enthält eine kurze und höchst unkritische historische Skizze, eine übermäßig lange Episode über Terpsichore aus Marinos Dichtung „Adonis" (Muster für eine glückliche Wortinterpretation der Tempi und Pas im Ballett), einen Überblick der ethnographischen Angaben zu den Tänzen im Orient und der Wilden, endlich eine genaue Beschreibung spanischer Tänze, die bald darauf, nach Fanny Elsslers „Cachucha", ihren siegreichen Einzug auf der Ballettbühne hielten. Blasis deutet die rein emotionale Grundlage der spanisch-maurischen Tänze, ihre erotische und psychologische Ausdruckskraft. „In ihren Tänzen ist vor allen Dingen bemerkenswert Leichtigkeit, Grazie, Elastizität, Einschwingen, nicht minder aber die majestätischen Bewegungen, die jene Gefühle zum Ausdruck bringen, durch welche der nationale Charakter bestimmt wird: Stolz, Ehrgeiz, Leidenschaftlichkeit und Hochmut."

Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht fraglos der zweite Teil, der Hauptteil — „Theorie des Theatertanzes" —, der vom Unterricht der Technik handelt und mit erläuternden Abbildungen versehen ist.

Blasis beginnt mit allgemeinen Anweisungen für die Schüler. Er unterstreicht die entscheidende Bedeutung, die der Wahl des Lehrers, dem Vorhandensein einer Berufung und physischer Vorbedingungen zukommt, er schreibt tägliche, obschon maßvoll betriebene Übungen vor[130], er rät, eine gleiche Entwicklung beider Beine anzustreben. Er setzt ein Kriterium für die plastische Entwicklung des Tänzers fest: letzterer muß in jedem Augenblick des Tanzes so vollendet sein, daß er einem Künstler als Modell dienen

könnte. Der Tänzer muß in Positionen und Attitüden Ungezwungenheit und Ausdrucksfähigkeit zu vereinen verstehn. Er zitiert Lionardo da Vincis Traktat von der Malerei: „In den Posen der Menschen sollen die Glieder so eine Haltung einnehmen, daß sie die Absichten ihres Geistes zum Ausdruck bringen." Des weiteren verlangt er vom Adepten der Ballettkunst Kraft, Schnelligkeit, Leichtigkeit, „Ballon", Ausdauer bei den Pirouetten und das Vermögen, sie auf der Fußspitze durchzuhalten. („Der Schluß der Pirouette", schreibt er andernorts, „ist für den Tänzer eine ebenso gefährliche Prüfung wie die Lösung der Tragödie für den Dramaturgen.") Obligatorische Eigenschaften: Mannigfaltigkeit und Findigkeit. Er schließt sich der Formulierung eines anonymen Verfassers des entsprechenden Artikels in der Enzyklopädie an, in dem dieser behauptet, „der Tanz wäre eine Variation und Kombination von grundlegenden Bewegungen (den Noten in der Musik vergleichbar), unendlich mannigfaltig"[131]. Für eine elementare Vorbedingung des künstlerischen Tanzes hält er das einwandfreie Einhalten des musikalischen Rhythmus und rät zum Schluß, in der Wahl des Emploi's umsichtig zu verfahren. Die folgenden Kapitel, die wegen ihres rein technischen Charakters nicht kurz und allgemeinverständlich dargelegt werden können, handeln von Übungen für die Beine, Arme, den Körper, ferner werden Beschreibungen der Grundpositionen gebracht nebst den hieraus abgeleiteten Stellungen, Handgriffe für die Vorbereitung und den Abschluß der „Pas" und Bewegungen, Posen, Attitüden (für die schönste aller Attitüden, die er selber in seiner Praxis als Tänzer darstellte, hält er die Attitüde des bekannten „Merkur" in Bronce von Giovanni da Bologna), Arabesken (er erklärt diesen Terminus aus der Ähnlichkeit mit der verschlungenen Ornamentik des Ostens) und Gruppen.

Weiter geht er zu einer Klassifizierung der Bewegungen und „Pas", zu einer Beschreibung der Entrechats und Pirouetten und zu einer Klarlegung des Unterschieds der drei einzelnen Tanztypen — des ernsten, des komischen und des Halbcharakter-Tanzes — über.

Die Tafeln dienen zur Erläuterung des Textes, der an Klarheit und Bestimmtheit nicht das geringste zu wünschen übrig läßt.
Das Schlußkapitel ist dem Lehrmeister gewidmet und der neuen, von Blasis erfundenen Lehrweise. Man kann diese Methode die geometrische nennen.
Der Lehrmeister zeigt auf der Tafel die Stellung des Kopfes, des Rumpfes, der Arme und Beine für jede beliebige Bewegung in einfachen, geraden oder krummen Linien. Die so gewonnenen Schemen sind zu einer Art linearem Tanzalphabet von ungemeiner Anschaulichkeit geworden.
Ein andrer pädagogischer Handgriff Blasis' ist die Improvisation. „Der berühmte Tänzer Dupré[132]", berichtet er, „hatte die Gewohnheit, zu bekannten musikalischen Motiven zu improvisieren; auf diese Weise hatte er in sich die Fähigkeit entwickelt, im Handumdrehn alle möglichen ‚pas' und ‚enchainements' zu schaffen, und sein Gehör geschult, mit größter Schnelligkeit Takt und Rhythmus der Musik aufzugreifen."
Dieser Handgriff, möchten wir glauben, hat seine Bedeutung bis heute noch bewahrt; die besten dramatischen Schulen haben ihn ihrer Methode eingeordnet. Für das Ballett könnte er zu einer unerschöpflichen Quelle der Erneuerung und selbständigen Schaffens werden.
Der dritte Teil des „Lehrbuchs" handelt „von der Pantomime und dem für einen Schauspieler-Mimen erforderlichen Wissen". Was die allgemeinen Grundsätze betrifft, so folgt er gehorsam den Spuren Noverres und Gardels; er stellt fest, das Ballett werde durch Einführung der Pantomime verschönt; besonders eigne sie sich dafür, bis aufs äußerste gespannte Empfindungen zum Ausdruck zu bringen.
Das Material der Pantomime ist die Geste. Blasis bringt folgende Klassifizierung der Gesten in Vorschlag: Er unterscheidet zwischen *natürlichen* (d. i. psychologischen, Trägern emotionaler Elemente), *künstlichen* (beschreibenden) und *bedingten* (symbolischen) Gesten, mit denen wir unwillkürlich bestimmte Vor-

stellungen verknüpfen; die letztgenannte Kategorie von Gesten wendet sich an des Zuschauers Phantasie.
Bei den französischen Darstellern überwiegt die bedingte Geste; die Anzahl der durchgearbeiteten Gesten ist so gering, daß der Pantomime der Stempel der Mattheit und Ausdruckslosigkeit aufgeprägt erscheint, während bei den Italienern, wie Blasis beobachtete, die psychologische Geste vor allem herrschend ist; die Pantomime verdrängt den Tanz; die Handlung selber büßt an Klarheit ein.

57

Das Wissen, über welches ein Ballettmeister zu verfügen habe, — das ist eine Frage, die von Lukian[133] bis in die Renaissance und von der Renaissance bis auf unsre Tage immer wieder mit Vorliebe erörtert wird. Das Thema ist einigermaßen monoton, scheint aber Blasis zu liegen, der tatsächlich über ein gründliches Wissen in der Musik, im Zeichnen, in Geschichte und Dichtkunst verfügte. Um Plastik auf Grund von Vorbildern der Kunst zu erlernen, wäre, wie er meint, ein vieljähriges Studium erforderlich; er empfiehlt, sich Hogarts Entdeckung in seiner „Analysis of Beauty" einzuprägen. Letzterer machte die Beobachtung, daß im alltäglichen Leben die Bewegung für gewöhnlich sich an eine gerade Linie hielte, während alle graziösen Bewegungen wellenartig seien. Bei den Alten war es so, daß der Schauspieler allen Rollen gerecht werden mußte; die nun gebräuchliche Spezialisierung, die Sonderung im Emploi nach individuellen Fähigkeiten des Darstellers hält Blasis für natürlich und vernünftig. Er schließt seine recht bunte und eigenwillige Auseinandersetzung mit dem Rat, der Tänzer solle den Takt nicht mit dem Fuße schlagen[134]; „Sallé", zitiert er, ... „fit sentir la mesure et ne la marquait pas".
Aus der Behauptung, die Geste wäre ebenso ausdrucksvoll, ja womöglich noch ausdrucksfähiger als das Wort, zieht Blasis eine recht gefährliche Schlußfolgerung, der der vierte Teil seines

Werkes gewidmet ist. Die Komposition des Ballettes hat, seinem Dafürhalten nach, denselben Gesetzen zu folgen wie die Komposition des Wortdramas. Diese Auffassung, so überraschend vereinfacht sie sich uns bietet, ist wohl am ungezwungensten aus dem dem Autor eigentümlichen Hang zur Klarheit, Ordnung, zur endgültigen Lösung aller angeregten Fragen zu erklären. Hierbei stützt er sich auf Gressets[135] Auffassung, daß alle Tanzbewegungen entsprechende psychologische Gegenstücke haben. „In der Beschleunigung und in der Verlangsamung des Tanzes", sagt der Dichter, „läßt sich Zorn, Entrüstung und Verzweiflung erblicken; falsche und nachlässige Gesten verraten wollüstiges Sehnen; in der Grazie schwankenden Tanzes und im eingehaltenen Gleichgewicht empfinden wir liebendes Verlangen; in plötzlicher Beschleunigung seines „pas" sehen wir Heiterkeit der Grazie und die Lebendigkeit ihres Zaubers; im Labyrinth der Luftsprünge stellen wir uns ländliche Freuden und Entzücken während der Weinlese vor."
Somit sollte das Ballett dieselben Ergebnisse erzielen wie das Drama, nur auf andrem Wege. Von der Anwendung der dramatischen Poetik handeln auch die nachfolgenden Kapitel. Hier bemüht sich Blasis, den Leser mit der ganzen Fülle seiner klassischen Erudition zu verblüffen und zu überzeugen. In voller Ausrüstung der traditionellen Doktrin wendet er sich gegen Schlegel und dessen „romantische Sekte". Diese ungehemmte Flut von Zitaten aus Boileau, Metastasio, Voltaire, Conti, Saint-Lambert, Rousseau, Dante, Horaz, Lionardo da Vinci, Marmontel, Delille, La Harpe u. a. macht auf einen Leser unsrer Tage einen beinah komischen Eindruck.
Nach Art und Vorbild des klassischen Dramas, als dessen Muster er Alfieris akademischen „Saul" betrachtet, teilt er die Handlung ein in Exposition, Verknüpfung und Lösung. Zu den sattsam bekannten Einheiten verhält er sich bedeutend milder als Noverre, der sie kurzerhand ablehnte. Bei freiester Anwendung der Einheiten müsse man aber, so meint er, nicht in den Fehler des spanischen und romantischen Dramas, dieser „Anhäufung von

Szenen, die kaum noch miteinander verknüpft sind", verfallen. Mit diesem ablehnenden Urteil ist auch Shakespeares Bedeutung für ihn erschöpft. Das Ballett müsse Sujets mit Monologen und Dialogen, die logisch aufgebaut wären („Tartuffe", „Hamlet") meiden — hier wäre die Geste ohnmächtig. Das Ballett bedürfe der Klarheit der französischen Tragödie, keiner Dialektik, sondern eines Kampfes der Leidenschaften. Das Ballett müsse aber vermeiden, den Eindruck des Schrecklichen hervorzurufen; seine harmonische Wesenheit würde dadurch gestört werden; daher seien Sujets wie Goethes „Faust" [136] oder Byrons „Manfred" für eine choreographische Interpretation ganz ungeeignet. Auf dem Wege einer Erhöhung und Vervollkommnung der Ballettsujets glaubt er Einhaltung der Ordnung und Geschlossenheit der Erfindung erreichen zu können; Mannigfaltigkeit der Episoden, stark ausgearbeitete Kontraste und maßvolle Verwendung der sog. coups de théatre können zum Erfolge des Balletts nur beitragen. Blasis empfiehlt, die Zahl der handelnden Personen streng zu begrenzen, um nicht in Schillers Fehler zu verfallen, der in seinem „Wilhelm Tell" 50 Personen auftreten läßt. Der moralische Zweck des Balletts wie auch des Dramas ist — zu gefallen und zu belehren.

Die Notwendigkeit einer Verbindung zwischen Tanz und Musik sucht er mit einer neuen Flut von Zitaten aus d'Alambert, Rousseau, Batteux, Mencini und sogar aus den Satiren Salvatore Rosas nachzuweisen.

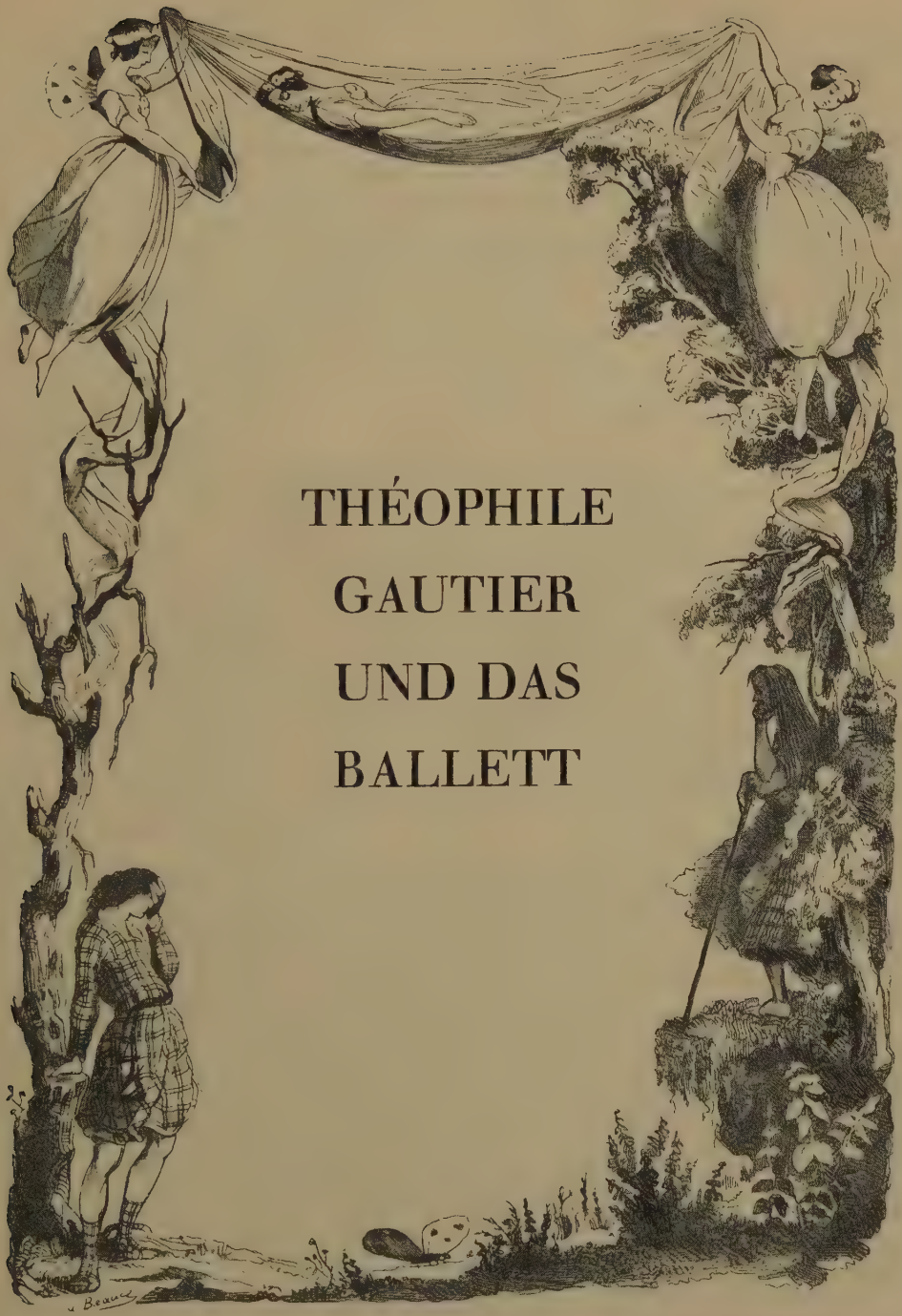
Die Dekorationen gehören nach ihm zum obligatorischen, doch nebensächlichen Akzessoir; die Kostüme haben historisch einwandfrei zu sein, dürfen aber die Freiheit und Ungezwungenheit der Bewegungen nicht hemmen.

Alsdann geht Blasis zur Betrachtung der beziehungsweisen Eigenschaften des französischen und italienischen Balletts über. Die Franzosen neigten zu mythologischen Stoffen mit spärlicher Handlung, die Italiener zum Tragischen; wenn man in Frankreich die Mimik vernachlässigt, so neigen die italienischen Ballettmeister der reinen Pantomime zu; der rechte Weg liegt in der Mitte.

Blasis tritt mit Entschiedenheit gegen eine ununterbrochene Verbindung von Geste mit musikalischem Rhythmus auf.
„Einige Komponisten halten dafür," entrüstet er sich, „die Pantomime habe nicht nur dem Rhythmus und der Kadenz der musikalischen Melodie zu folgen, sondern Arme und Beine des Darstellers müßten auch noch jeden Takt markieren und sogar jede Silbe des musikalischen Satzes. ... Sie verlangen auch noch, daß jeder Note je ein ‚pas' entspräche."

58

Für Blasis wirkt ein Mensch, der tragische Empfindungen durch Tanz zum Ausdruck bringt, komisch. Man muß dennoch vermerken, daß die Meinungen seiner Gegner in bestimmter Weise die zeitgenössischen Bestrebungen und Theorien der Pantomime vorbereitend vorwegnehmen.
Es folgt dann ein wiederholendes Kapitel über schon behandelte Themen, eine Sammlung von Musterprogrammen aller Ballettarten[137]; der abschließende Teil handelt endlich von Solotänzen, einem Gebiet, auf dem wir dem berühmten Tanzmeister nicht weiter folgen wollen. Das etwa ist das Gesamtergebnis der Versuche und Untersuchungen des Blasis. Wenn Blasis' Buch Noverres geniale Briefe auch keineswegs vom Piedestal drängt, so ist es dennoch der bedeutsamste Versuch im XIX. Jahrhundert, alles Wissen über das Ballett zusammenzufassen und es mit der allgemeinen ästhetischen und psychologischen Auffassung der Epoche zu verbinden. Der klassische Tanz hat bereits des öfteren Augenblicke von Schwankungen, ja auch Krisen durchlebt; unter dem Druck des romantischen Ansturms erstand er mit neuer Kraft. Das wird von Blasis' Schule bezeugt.
Heute aber, da sich in so qualvoller Unsicherheit, mit solchen Fehlgriffen und Mißverständnissen eine neue Poetik des Balletts heranbildet, könnte Blasis' Buch sehr dazu beitragen, viele Fehler zu meiden; es könnte auf bereits erprobte Wege, auch auf neue Möglichkeiten hinweisen.



THÉOPHILE GAUTIER UND DAS BALLETT

Wer es verstünde, eine erschöpfende Lebensbeschreibung Théophile Gautiers, eine Geschichte seines dichterischen Schaffens und eine Chronik seiner täglichen Arbeit als Theaterkenner zu geben, der würde, ohne es zu wollen, gleichzeitig eine der bedeutsamsten Perioden der Entwicklung des zeitgenössischen Theatertanzes beleuchten: die romantische Epoche des Balletts, die auch heute noch nicht abgeschlossen ist.

An dreißig Jahre wohl hat der Feuilletonist Gautier mit nie ermattender Lebhaftigkeit auf jedes bedeutsame Ereignis, auf jede flüchtige Episode im Leben der französischen Ballettbühne reagiert; letztere verdankt Gautier — dem Dichter — einen Zyklus von Szenarien und Programmen, die nur teilweise über die Bretter gegangen sind; endlich wurde seine langwährende und tätige Verbindung mit dem Tanzspiel sein Eindringen in das eigentümliche Leben des Balletts und dessen technischen Aufbau in bedeutendem Maße durch Impulse seines persönlichen Erlebens intimer Art bedingt, — vor allem aber durch die große Leidenschaft seines ganzen Lebens zur schönen „Dame mit den Veilchenaugen", zur Tänzerin Carlotta Grisi, deren Namen, wie Gautiers Biograph und Schwiegersohn Emile Bergerat bezeugt, das letzte Wort war, das der sterbende Dichter niederschrieb und über die Lippen brachte.

Leider haben wir noch keine richtige Biographie[138] Théophile Gautiers, dessen dichterische Berufung im hervorragenden Sinne immer noch nicht recht gewürdigt wird; und nicht das allein, — nur ein geringer Teil alles dessen, was er geschrieben hat, ist dem Leser in den vorhandenen Ausgaben seiner Werke zugänglich; seine kritischen Studien über Literatur, Malerei, Theater könnten Dutzende von Bänden füllen.

Dieser Umstand verleiht der Aufgabe, die ich mir hier stellte, den nur vorläufigen Charakter eines Versuchs: ich unternahm es, das ungemein reichhaltige, aber verstreut liegende Material[139], das Théophile Gautier in seinem Verhältnis zum Ballett und den Ansichten darüber charakterisiert, nur zu sichten und teilweise wiederzugeben, wobei ich, soweit dieses möglich schien (natürlich

in Übersetzung), des Dichters eigne, unzweifelhaft wertvolle Urteile und Bewertungen anführe.
In der vorliegenden Arbeit werde ich, um der Anschaulichkeit willen, genötigt sein, die aktive, unmittelbare Teilnahme Gautiers als Erfinder von Szenarien fürs choreographische Theater von wiedergespiegelten Darstellungen dieses Theaterlebens in zahlreichen Artikeln Gautiers, sofern er Ballettkritiker war, abzusondern.
Als Journalist hat Théophile Gautier eine enorme Arbeit geleistet. Gesammelt und ediert würden die Denkmäler dieser seiner Tätigkeit, wie Emile Bergerat, dieser getreue „Eckermann" unsres Dichters, meint, eine „Enzyklopädie des XIX. Jahrhunderts" abgeben können.
Fünfunddreißig Jahre hindurch, seit ihm Emile de Girardin, einer der Schöpfer des zeitgenössischen Journalismus, in seiner Zeitung „La Presse" erst das Feuilleton über Kunst, dann übers Theater übertrug, fast bis an sein Lebensende, vom 2. August 1836 an, als nämlich sein scharfsinniger und kecker Artikel über Delacroix's Fresken in der Bibliothek der Abgeordnetenkammer erschien, bis zu seiner Kritik der Neuaufführung des „Ruy Blas" des von ihm angebeteten Victor Hugo auf der Odeon-Bühne — am 28. Februar 1872 — währte die lebenslängliche journalistische Zwangsarbeit des großen Dichters.
Des Dichters Freunde haben des öfteren den Versuch gemacht, festzustellen, wie viele schöpferische Einfälle in der Art des Romans „Venedig im XVIII. Jahrhundert", wo der lebensfrohe und schmiegsame Geist Casanovas hätte wehen können, oder etwa „Das Buch von künftigen Berühmtheiten", einfach liegen blieben wegen dieses ewigen Drucks gewerblicher Verpflichtungen, deren Ausführung der Familie des herrlichen Dichters, der die fürstliche und exotische Pracht des einsamen Schlosses des Helden Fortunio zu schildern vermochte, die Mittel zu einer bürgerlich anständigen, aber bescheidenen Existenz beschaffen mußte. Übrigens waren die 19 Jahre der Tätigkeit an „La Presse", die ihm die Nähe Delfine

de Girardins, seiner romantischen Muse, schmückte, immerhin die besten Lebensjahre dieses unermüdlichen Arbeiters; in Lob und Tadel blieb er hier bis ans Ende seiner Tätigkeit an diesem Blatte unabhängig; sein Übergang an den „Moniteur", das Regierungsorgan des zweiten Kaiserreichs, inspiriert von Morni, begrenzte die Freiheit seines kritischen Urteils durch offiziöse Gestimmtheit oder diplomatische Allegorik.

Dennoch ist das Schauspiel, das der Dichter hier in der zähen Umklammerung des Journalismus bietet, weniger tragisch zu nehmen, als das zunächst der entrüsteten Einbildungskraft erscheinen mag. Aus ähnlicher Lebensnotwendigkeit war ja ein so gedankenschweres Denkmal französischen kritischen Geistes und Wortkultur entstanden wie Sainte-Beuves „Causerie du lundi". Allerdings ist Gautiers Beitrag in quantitativer Hinsicht unvergleichlich bedeutender als der so imposante Artikel-Zyklus des Verfassers der „causeries": außer dem obligatorischen und in der französischen Tagespresse traditionellen Montags-Theater-Feuilleton in seiner Zeitung war Gautier rühriger Mitarbeiter von unzähligen periodisch erscheinenden und auch anderen Editionen: Zeitungen, Monatsschriften, Almanachen, Sammelbänden.

Gautier schrieb in diesen Ausgaben über alles; seine intellektuelle und physiologische Aufnahmefähigkeit hatte keine Grenzen; der absichtliche „dichterische" Ekel an den exakten Wissenschaften war ihm fremd; seine Urteile waren stets persönlich und eigenartig, die Kriterien ungemein tiefschöpfend; nichts konnte seinem durchdringenden, klaren, teilnehmenden Verständnis entgehen.

So hat er, der der Generation der romantischen Retrospektivisten angehörte, doch als erster Charles Baudelaire als den Dichter der zeitgenössischen Seele zu werten verstanden, hat — trotz seines vermeintlichen Widerwillens gegen die Musik — die grandiose Bedeutung Richard Wagners erkannt, hat die providentielle Rolle Eugen Delacroix's für die französische Malerei erraten. Er war von Natur zum Beschützer und Patron jedes neuen und wertvollen Beginnens, das sich noch nicht durchgesetzt hatte, bestimmt.

Auf dem Gebiete der Theaterkritik gab es kein Genre, das Gautier[140] gering geschätzt hätte; er schrieb ebenso über die Oper, wie über die französische Komödie und über den Rummel des Boulevard du Temple; mit unnachahmlich konkreter Bestimmtheit, mit Humor und Sachlichkeit beschrieb er die Großtaten der

61

englischen Clowns Lawrens und Radisha, die Reiter im Zirkus Franconi, den Liliputaner Tom Pouce; er findet Elemente künstlerischen Genießens in den Evolutionen der Seiltänzer und in den mimischen Parodien dressierter Affen.

Gautier schrieb seine Feuilletons mit unfehlbarem, literarischem Können, ohne viel nachzudenken und ohne viel zu korrigieren —

bald „in türkischer Pose“ in seltsamer Verkrümmung auf seinem Lieblingssofa sitzend, bald stehend am Schreibpult mitten im Lärm und Getriebe des Redaktionszimmers (das Bild Gautiers an der Sonntagsarbeit wird recht deutlich in den Memoiren der Goncourts und Judith Gautiers) in jener durchsichtigen, reichen, vollkommenen Prosa der „plastischen Schule“.

In diesen Feuilletons zeigt sich in hohem Grade seine vielgerühmte Gabe zwangloser Erzählerkunst als Improvisator und Causeur; da war keiner, der es ihm hätte gleich tun können in der Art eleganter, plastisch-greifbarer, ironisch-objektiver Schilderung des auf der Bühne Gehörten, wörtlicher Nachbildung der Vorstellung, der Dynamik des szenischen Geschehens.

Wenn wir seine Artikel lesen, so werden wir in gewissem Sinne zu Augenzeugen des französischen Theaterlebens im Verlauf von über dreißig Jahren in all seinen mannigfaltigen und verschiedenwertigen Erscheinungsformen.

Théophile Gautiers Artikel, die vom Ballett handeln, zeichnen sich auch durch alle diese Eigenschaften der Greifbarkeit, der Geschmeidigkeit und Vollkommenheit des Stiles aus: entsprach doch die szenische Form des Theatertanzes, in welcher der dichterische Gedanke in plastischen Symbolen harmonisch-bewegter Frauenleiber verkörpert wird, dem Charakter seiner eignen dichterischen Konzeptionen in hervorragendem Maße. Vielleicht, daß man in einigen seiner spätesten Artikel, an welche schon die gefährliche Leichtigkeit der Schilderung rührte — Frucht seiner übertriebenen professionellen Gewöhnung —, vielleicht, daß man hier eine gewisse Neigung zu fertigen Schemas für die Charakterzeichnung der Ballettberühmtheiten wird finden können: es wechseln in häufig sich wiederholender Folgerichtigkeit bei Gautier kurze und sehr allgemein gehaltene Bemerkungen über das Äußere, die Technik und Mimik der betreffenden Künstlerin, worauf dann eine ausführliche und bildhafte Darlegung des Themas folgt. Immerhin ist jede dieser summarischen Charakterzeichnungen belebt durch den Glanz und die Grazie der Wortmaterie.

62

Dafür kommt aber manchen Aufsätzen Gautiers geradezu dokumentarische Bedeutung zu: sie haben die durchgeistigte, vollendete Anmut gemalter Bildnisse höchsten Stiles mit unglaublich delikater Ausarbeitung der Einzelheiten und einer vollkommenen, ruhigen Bestimmtheit der allgemeinen Umrisse; in diesen Bildnissen leben unverweslich die für uns fast zur Legende gewordenen Gestalten Maria Taglionis, Fanni Elsslers, Carlotta Grisis und noch vieler anderer, deren Ruhm weniger unsterblich und nicht so laut war. „Ihre Beine sind wie Pfeile von Stahl, die von Marmorplatten abprallen," schreibt Théophile Gautier von der Tänzerin Foco[141]. Diese wenigen Worte genügen, um den Namen der halbvergessenen italienischen Ballerina nie von den Seiten der Theaterchronik verschwinden zu lassen.

I.

GAUTIER ALS BALLETT-THEORETIKER

Théophile Gautiers theoretische Auffassung vom Ballett, dessen Ästhetik und technische Gestaltung, zu bestimmen, dürfte schon darum schwerhalten, weil er es vermied, auf dem seiner Ansicht nach irrationalen und phantastischen Gebiet der Theaterwillkür pedantische Regeln und Dogmen gelten zu lassen; wenn er aber auch dann und wann theoretisierte, so tat er es doch meist leichthin in zumeist frivoler und absichtlich scherzhafter Form; andrerseits war er in Dingen des Theatertanzes keiner einzigen haltbaren Doktrin treu; mitunter hält es schwer, seine widersprechenden Urteile über dieses Thema, wie er sie zu verschiedenen Malen und bei verschiedenen Gelegenheiten geäußert hat, miteinander in Einklang zu bringen.

Es kann kein Zweifel bestehn, daß er diese Art von Eindrücken für zu zerbrechlich und ephemer gehalten hat, als daß man sie vor dem nüchternen Zugreifen einer formalen Analyse nicht hätte bewahren sollen; nur beiläufig flocht er in die bildhafte Darstellung seiner Besprechungen — dieser lebenden Bilder einer

erdachten Welt — plötzlich auftauchende kritische Betrachtungen in glänzenden Bruchstücken ein.
Angesichts des im Entstehen begriffenen Naturalismus' des zeitgenössischen Dramas und des logischen Schematismus' des degenerierenden klassischen Stils war Théophile Gautier ein Apologet des bedingten Theaters; in einem seiner ersten Feuilletons[142] spricht er von der „gegenwärtigen Lage des Theaters" und analysiert in diesem Sinne die Anziehungskraft der Opern-Vorstellungen.
„Der größte Zauber der Oper — ein Zauber, von dem man sich gar keine Rechenschaft ablegt, der es ihr möglich macht, inmitten der Ruinen der andern Theater noch weiterzuleben, — besteht darin, daß nirgends sonst das Element der Bedingtheit in so verstärkter und naturferner Weise zum Ausdruck kommt wie gerade in ihr.
Tatsächlich, was könnte weniger natürlich sein als ein Verschwörer, der aus vollem Halse singend Ruhe herbeiführen will, als ein trauerndes Weib, das seine Verzweiflung dadurch zum Ausdruck bringt, daß es Luftsprünge macht.
Indessen bereitet das alles unendliches Vergnügen, und warum eigentlich? Weil man es hier mit Kunst, mit Arbeit, mit überwundenen Schwierigkeiten zu tun hat; weil man empfindet, daß man Freude und Schmerz durch Musik und Tanz unmöglich genauer wiedergeben kann; inzwischen ist von wirklicher Freude und Schmerz noch ein weiter Weg bis zu Meyerbeers Cavatine oder einem ‚pas' der Mme. Taglioni. Dieses dumpfe Verlangen, nun dem alltäglichen Leben zu entfliehen, treibt die große Masse in die Oper. . . ."
Und weiter oben: „Die Kunst kann ohne Bedingtheit nicht bestehn; das Fehlen der Bedingtheit würde den Zusammenbruch des Theaters herbeiführen." Auf dem Gebiete des Balletts soll diese Bedingtheit den Charakter phantastischer Märchenhaftigkeit erhalten.
„Das Ballett", behauptet er in einer ironischen Besprechung des Balletts „Die Mohikaner"[143], das es mit dem Lokalkolorit und der

ethnographischen Treue nicht genau nahm, „fordert glänzende Dekorationen, üppige Feste, prachtvolle und ‚galante' Kostüme: die Welt der Feerie ist der Ort, wo die Handlung des Balletts am leichtesten zu entwickeln ist. Sylphiden, Salamander, Undinen, Bajaderen, Nymphen aller Mythologien sind die gegebenen Trägerinnen der Handlung. Damit ein Ballett einigermaßen glaubhaft wäre, muß alles in ihm unmöglich sein. Je märchenhafter die Handlung, je chimärischer die Personen, desto weniger wird die Wahrscheinlichkeit leiden; werden wir doch ohne weiteres glauben mögen, daß eine Sylphide ihr Leiden durch eine Pirouette zum Ausdruck bringt, daß sie vermittels eines ‚rond de jambe' ihre Liebe gesteht; das dürfte aber, trotz der besonderen Optik und Bedingtheit des Theaters, in Anwendung auf eine Person in blauem Kleide — die einen Oberst in Lederhosen und Reitstiefeln mit der Anlage zum Schmerbauch zum Vater hat — wenig glaubhaft erscheinen."

In einer amüsanten Apologie des Theaterflitters[144], veranlaßt durch den von der spanischen Tänzerin Fabiani empfangenen Eindruck, läßt er sich von demselben Gesichtspunkt leiten:

„Die Manier der spanischen Tänzerinnen, sich zu kleiden, ist in mancherlei Hinsicht den Kostümen der französischen Tänzerinnen vorzuziehen, die — beginnend mit Mlle. Taglioni — auf den weißen Musselin geradezu eingeschworen sind.

Die Pailletten machen einen entzückenden Eindruck; sie fangen das Licht in plötzlichen, überraschenden Punkten auf und blenden das Auge; indessen sind sie längst auf die Kleidung von Straßenkomödianten verbannt, auf Kostüme von Harlekins oder von komischen Marquis'.

Was eine Tänzerin braucht, sind: Federn, Flitter, künstliche Blumen, silberne Ähren, vergoldete Schellen, der ganze tolle und üppige Schmuck einer fahrenden Komödiantin. Außer ihrer Grazie und Lustigkeit haben diese unwahrscheinlichen Kostüme auch noch den Vorzug, die Bewegungen in keiner Weise zu behindern und dem Ballett Wahrscheinlichkeit zu verleihen; weil man von

Personen, die so angezogen sind, eben nichts anderes erwarten kann als Kapriolen und Pirouetten. ...“

Théophile Gautier erachtet demnach als rechte Bahn des choreographischen Theaters den Ausdruck seines irrationalen Wesensgehaltes, frei von der Fiktion einer sogenannten Lebenswahrscheinlichkeit; indessen war das Streben nach dieser Wahrscheinlichkeit auf der französischen Bühne im Zunehmen begriffen und stand im Zusammenhang mit dem Erfolg der dramatischen Lehre der romantischen Schule.

In seiner Besprechung des Balletts „Die Marketenderin“ von Saint Léon schilt Gautier das französische Publikum wegen seines Rationalismus[145]:

„Die Franzosen sind zu wenig Künstler im strengen Sinne dieses Wortes, um sich an den plastischen Formen der Dichtkunst, der Malerei, der Musik und des Tanzes genügen zu lassen. Sie fordern noch zu allem Überfluß genaue Bedeutung, Handlung, ein logisch durchgearbeitetes Drama, Moral, durchaus bestimmte Schlußfolgerungen. ... Diese Neigung macht uns in unserem Verhalten zum Ballett und zur Oper besonders ungerecht, die in der Mehrzahl der Fälle wegen ihres Librettos durchfallen oder Erfolg haben, nicht aber wegen der guten oder schlechten Musik; und — dank unsrer Gewohnheit, Ernst in frivole Dinge hineinzutragen — enerviert oder chokiert uns das geringste Versehen in der Verteilung der Divertissements. Könnte man sich dazu entschließen, so würde man Aristoteles wegen einer gut oder schlecht motivierten Kapriole anrufen.

Was aber uns in Sonderheit betrifft, so sind wir ausnehmend befähigt, die leichten Sprünge einer schönen Tänzerin in einer albernen Handlung zu betrachten! Das Sujet braucht weder Anfang, noch Ende, noch Mitte zu haben — es ist uns das völlig gleichgültig. Des Balletts wahrer, einziger, ewiger Gegenstand ist — der Tanz.“

Hieraus folgt, daß der Grund für Théophile Gautiers ästhetische Bewertung des Balletts in seiner Definition des Tanzes enthalten

84

sein muß, und tatsächlich erschöpft diese äußerst unkomplizierte Definition sein Verhältnis zu der Frage:
„Der Tanz", so behauptet er in der lapidaren Form eines Aphorismus[146], „ist nichts anderes als die Kunst, elegante und regelmäßige Formen in verschiedenen Stellungen zu zeigen, die für die Entwicklung der Linien vorteilhaft sind."
Eine derartige — formale — Definition des Tanzes entspricht dem allgemeinen Kunstverständnis Gautiers aufs beste und bildet gleichsam die Bruchstelle in der Geschichte des romantischen Balletts, einer Geschichte, die zwei aufeinander folgende Epochen enthält: eine Zeit der symbolischen Auslegung des Tanzes, der Bewertung seiner Formen als einer Art Geheimsprache des Geistes, und einer Zeit des plastischen Wohlgefallens an seiner aus ihm selber heraus wirkenden Form. Wir werden sehen, daß sich diese Bruchstelle sehr deutlich in Théophile Gautiers Beurteilung zweier einander „polar" entgegengesetzter Kräfte des Balletts widerspiegelt — in der Beurteilung Maria Taglionis und Fanny Elsslers. Gautier gibt dem reinen Tanz den Vorzug vor den andern Elementen der szenischen Illusion[147], ist aber gleichzeitig geneigt, seine technischen Möglichkeiten zu erweitern und auf die überkommenen Formeln zwecks Mehrung seiner Kunstgriffe zu verzichten. Den Anlaß zu seinen sehr interessanten Anregungen geben ihm die Aufführungen der Feerie „Sommernachtstraum" im Theater Porte Saint-Martin[148] mit Beteiligung der englischen Akrobaten Risley nebst Söhnen.
Erstaunt über den kolossalen Schwung ihrer Sprünge erinnert er sich an Perrots Erzählung, wie er es zu seiner hohen Meisterschaft im Tanz gebracht habe: „Zwei Jahre war ich Polichinel und zwei Jahre lang — Affe," pflegte Perrot zu sagen.
Diese Geschichte inspirierte Gautier den amüsanten Einfall, das Ballett nach Art akrobatischer Technik zu mechanisieren.
„Die Übungen der Equilibristen und Spaßmacher sind in dynamischer und gymnastischer Hinsicht viel breiter angelegt als die Methoden der Tanzklassen; sie verleihen Elastizität, Beweglich-

keit, Kraft, unglaubliche Sicherheit. Was könnte ein Ballettmeister unternehmen, der die Phantasie hätte, mit solchen Jungens zusammenzuarbeiten, wie Auriol, Lawrens, Radisha, Risley nebst Söhnen?[149]

Eine Tänzerin, die gleichzeitig auch Seiltänzerin wäre, müßte in einer Ballettfeerie einen ans Wunderbare grenzenden Eindruck machen. Die Anwendung des Trampolins würde Elevationen von ungeahnter Höhe erreichen lassen; das Streben nach Gleichgewicht (auf dem Seil) würde den Gruppen und den renversements (Rückbeugen des Körpers — dem Kavalier A. L. in die Arme) einen ganz neuen Effekt sichern." Ein Hindernis für die Verwirklichung dieser akrobatischen Wunder scheinen Gautier die von Pécourt bis Noverre und Blasis erblichen Prinzipien der „en dehors"-Stellung und des bedingten Gleichgewichts zu sein.

„Zu diesem Zweck (der in Vorschlag gebrachten Reform) müßten sich die Tanzlehrer, diese ungemein prinzipientreuen Leute, die hartnäckigsten unter den Klassikern, damit einverstanden erklären, nicht so streng in dem, was sie ‚en dehors' nennen, zu sein, — eine der widerwärtigsten Posen, die die Pedanterie verklungener Jahrhunderte nur erdenken konnte. Bei dieser ‚en dehors'-Stellung der Beine sind Verrenkungen und Brüche unvermeidlich. . . .

Was aber uns betrifft, so können wir nicht begreifen, inwiefern dem Horizont parallel gestellte Füße graziös sein sollen. Weder Bildhauer noch Maler haben je wann diese Pose, die der Natur, der Schönheit, dem gesunden Menschenverstand zuwiderläuft, dargestellt."

Wenn Gautier in theoretischer Hinsicht die wichtigsten Elemente der Ballettechnik ablehnt, so freut er sich doch nicht selten an ihren Resultaten. Seine Eindrücke schildert er in einer Sprache, die nicht über die Finessen der speziellen choreographischen Terminologie verfügt. Wenn er beispielsweise Fouchés und Maziliers Ballett „Pachita" (in Petersburg von M. J. Petitpas wieder aufgeführt) schildert, gerät er in Entzücken[150] über die technische Vollendung von Carlottas letztem „pas":

„Es ist das etwas in der Art von Sprüngen auf einem Bein auf der äußersten Spitze des großen Zehs, mit Wendungen von blendender Lebhaftigkeit, die Entzücken mit Angst gepaart in uns wachrufen: diese Ausführung scheint menschenunmöglich zu sein. . . ."
In einem andern Falle erkennt Gautier an, daß der Tanz nicht

65

ausschließlich auf „points" und taquetés hinauslaufe, erblickt aber inzwischen in der „Exaktheit, Vollendung, Genauigkeit", die die vorerwähnte Fuoco an den Tag legte, ein für den Tanz ähnlich wertvolles Moment, wie es der Stil für die Dichtkunst ist.
Gautier sieht, wie schon gesagt, die Hauptaufgabe des Tanzes darin, durch Bewegungen die plastische Schönheit des Körpers zu

offenbaren; in diesem Sinne stellt er in schroffer Weise der strengen Schulung der Ballettartisten den prachtvollen Schwung der spanischen Nationaltänze oder das wellenhafte Vibrieren der maurischen Tänzerinnen gegenüber. In einer ganzen Reihe von Artikeln und Besprechungen entwickelt er diese Antithese. So schickt er im Aufsatz „Spanische Tänzer", der der berühmten Dolores und ihrem Partner Camprubi[151] gewidmet ist, deren Charakteristik eine parodistische Beschreibung des Aussehens und der Manier der Ballettänzer vorauf, wobei er die Merkmale gewerbsmäßiger Deformation der Glieder und seelenloser gymnastischer Stumpfheit mit schonungsloser Schärfe, wie das etwa Edgar Degas in seinen späteren Zeichnungen zum selben Thema auch tat, hervorhebt.

Er bringt die Karikatur eines Tänzers, „einer langen Bohnenstange mit geschwollenen Adern am roten Halse, dem stereotypen Lächeln, mit Augen ohne Blick, mit dicken Waden, wie sie ein Kirchendiener zu haben pflegt, mit Armen wie Krummhölzer, mit der Gestikulation eines mechanischen Bajazzo" und vergleicht dieses anmaßende, mißgestaltete Wesen mit der heroischen und ungezwungenen Grazie des Spaniers. „Erst aber die Tänzerinnen — welch ein trauriger Anblick!" ruft er aus, „krankhafte Magerkeit des Körpers, der Arme, des Halses, knochige Gliedmaßen und eckige Bewegungen — verbunden mit einer übermäßigen Entwicklung der unteren Extremitäten, als habe man den in der Mitte durchgesägten Körper eines schwindsüchtigen Mädchens an die Beine eines Gardegrenadiers angeschraubt." Fehlt die erste Vorbedingung für den Theatertanz, nämlich vollendete körperliche Schönheit, „so genügt es nicht, die ‚pas' zu können, sehr hoch zu springen und mit dem Tüchlein zu winken. Die Geschicklichkeit kommt als Eigenschaft erst in zweiter Reihe in Betracht."

Wie anders — die Spanier!

„In den Bewegungen des Kavaliers — welche Leichtigkeit, welch' geschwinde und stolze Ungezwungenheit: er ist elastisch, genau, schlangenhaft und lebendig wie ein junger Jaguar.

Die Frau ist jung, leicht, aufrichtig in ihren Posen ... nie daß sie dieses abscheuliche Recken der Beine im rechten Winkel übt, wodurch die Frau einem verdorbenen Zirkel so ähnlich sieht."
„Dolores und Camprubi", verallgemeinert er weiter oben, „stehen überhaupt in gar keinem Verhältnis zu unsern Tänzern; diese

66

Leidenschaft, dieser Schwung, diese Begeisterung, die man sich schlechterdings gar nicht vorstellen kann ... sie haben in ihrer Manier nichts Mechanisches oder Entlehntes, nichts was an Schule erinnerte, — ihr Tanz ist eher ein Tanz des Temperaments als ein Tanz der Regel, und in jeder seiner Gesten spürt man die ganze stürmische Kraft südländischen Blutes."

In unvermeidlich aphoristischer und paradoxer Gegenüberstellung ist das die Summe von Théophile Gautiers theoretischen Anschauungen über das Ballett. Durchgehend bei den meisten dieser Urteile ist die Antithese zwischen zwei Typen des Tanzes: dem sinnlich-wunderbaren, plastisch-vollklingenden, in Lebensfreude und leidenschaftliche Bewegtheit gekleideten Tanz — und dem in seiner abstrakten Form technisch vollendeten, spirituellen und blutleeren Tanz, wie dies besonders konkreten Ausdruck in den parallelen Charakteristiken von Fanny Elssler und Maria Taglioni gefunden hat; ich will versuchen, diese Charakterschilderungen den häufigen, der Form und Bestimmung nach verschiedenartigen Beurteilungen Gautiers über eine jede dieser beiden Tänzerinnen zu entnehmen.

67

II.

MARIA TAGLIONI · FANNY ELSSLER · CARLOTTA GRISI

. . . Ici Taglioni, la fille des sylphides,
A fait trembler son aile au bord des eaux perfides
Puis la Danse fantasque auprès des mêmes flots
A fait carilloner ses grappes de grelots.
O féerie et musique! ô nappes embaumées
Qu'argentent les willis et les pâles almées!
. . . . . .
. . . . . Taglioni,
Ces autre ange charmant des cieux imaginaires.

Théodore de Banville [152].

„Die Taglioni ist eine der größten Dichterinnen unsrer Zeit", schreibt der künftige Ballettkritiker Gautier am 13. Oktober 1836 im „Pariser Kourir" der Zeitung „La Presse"; „sie ist ein Genie, — wenn wir darin übereinkommen, unter diesem Wort eine Fähigkeit zu verstehen, die bis zu ihren äußersten Grenzen entwickelt

ist, — in eben demselben Maße wie der Lord Byron oder Lamartine; wir sehen an ihr ronds de jambe's[152a] und Armbewegungen, über die man lange Gedichte schreiben könnte."
Indessen wird Marias Gestalt mit jedem Jahre mehr durch den außerordentlichen Eindruck der Persönlichkeit und der Kunst Fanny Elsslers in Schatten gestellt, einem Eindruck, der nur durch das Auftreten der Carlotta Grisi ein wenig ins Schwanken gerät. Übrigens wurde die Gegenüberstellung Elssler-Taglioni, der Zwist der „Elsslerianer" und „Taglionisten", zu einer üblichen Antithese der gesamten französischen Ballettkritik.
Auch Théophile Gautier hält sich in einer ganzen Reihe von Aufsätzen, in denen er die Eigentümlichkeiten des plastischen Genies der Elssler darlegen will, an diese Gegenüberstellung; erst in späteren Aufsätzen bringt er synthetische „Portraits" der Künstlerin.
„Fanny Elsslers Tanz", schreibt er aus Anlaß ihres Auftretens im mißlungenen Ballett „Der Sturm", einem Gemisch aus Shakespeare und Ariost[152b], „entfernt sich in allen Stücken von den akademischen Forderungen; sie ist ausgezeichnet durch die Eigenart ihres Charakters, die sie von allen andern Tänzerinnen unterscheidet: es ist das nicht die luftige und mädchenhafte Grazie der Taglioni, vielmehr ist es ein unendlich Menschlicheres, das unmittelbar auf unser Empfinden einwirkt.
Mlle. Taglioni ist eine christliche Tänzerin, wenn es statthaft ist, diesen Ausdruck auf eine Kunst anzuwenden, die von der katholischen Kirche nicht anerkannt wird; sie schwebt wie ein Geist inmitten der Durchsichtigkeit ihres weißen Musselins, mit dem sie sich zu umgeben liebt[152c], sie ist einem seligen Schatten zu vergleichen, unter dessen rosigen Fingerspitzen sich die Gewinde der himmlischen Blumen kaum neigen.
Fanny Elssler ist eine ganz heidnische Tänzerin; sie erinnert an die Muse Terpsichore mit ihrem Cymbal, mit ihrer Tunika — das Gewand bis an die Hüfte geschlitzt, mit einer goldnen Fibel gerafft; wenn sie die Hüfte kühn vorbeugt und ihre trunkenen, in

68

Wollust ersterbenden Arme zurückwirft, so glaubt man, man habe eine dieser wunderbaren Figuren aus Herkulanum oder Pompeji vor sich, die sich weiß vom schwarzen Hintergrund abheben und ihre Bewegungen mit Crotalenklang begleiten; unwillkürlich denkt man an die Verse Virgils:

Crispum sub crotalo docto movere latus.

Die syrische Tänzerin, deren Tänze er unter goldig schimmerndem Rebendach vor der kleinen Schenke zu beobachten liebte, muß viel Gemeinsames mit Fanny Elssler gehabt haben.

69

Der Spiritualismus ist ohne Zweifel eine sehr ehrbare Sache, doch mögen auf dem Gebiete des Tanzes einige Konzessionen an den Materialismus immerhin statthaft sein. Der Tanz hat schließlich doch nur das eine Ziel: vollendete Formen in graziösen Stellungen zu zeigen und für das Auge erfreuliche Linienführungen zu entwickeln; es ist das — lautloser Rhythmus, Musik, die wir schauen dürfen. Der Tanz ist wenig dafür geeignet, metaphysische Ideen zum Ausdruck zu bringen; nur Leidenschaften stellt er dar: die

Liebe, das Wünschen mit allen seinen Absonderlichkeiten; der Mann als Angreifer und die Frau, die sich schüchtern verteidigt — das ist das Thema aller ursprünglichen Tänze.
Mlle. Fanny Elssler hat sich diese Wahrheit vollkommen zu eigen gemacht; sie wagte mehr, als je vor ihr von einer Tänzerin der Opéra gewagt worden ist; als erste bringt sie die *Cachucha,* fast ohne ihr ihr natürliches Arom zu nehmen, auf die prüde Bühne der Opéra[153]. Sie tanzt mit ihrem ganzen Körper, beginnend mit den Haarspitzen bis hinunter zu den äußersten Spitzen der Zehen."
„Nicht umsonst ist sie eine echte und wunderbare Tänzerin, indessen jede andere nicht mehr ist — als ein Paar Beine nur, die sich unterhalb des reglosen Körpers wie toll gebärden."
Diese Bewertung der Künstlerin hindert Gautier keineswegs daran, ihren teilweisen Mißerfolg in der Rolle der Fenella in Aubers Oper „Die Stumme von Portici" zu vermerken, ein Mißerfolg, der mit dem allgemeinen paradoxen Charakter der Rolle[154] verbunden war. Ihr Antlitz aber „als sie ganz blaß, erschrocken, mit den Flecken ihrer braunen Augen im schmalen, weißen Gesicht, mit dem schwarzen, glänzenden Haar, das ihren Kopf wie mit einer seidnen Schärpe umgab, auf der Bühne erschien, erinnerte ihn an den Bajazzo des Seiltänzertheaters Jean Gaspard Debureau.
Diese Gleichstellung bedeutet in Gautiers Munde allerhöchstes Lob, — hob er doch das tragikomische Genie dieses größten Pantomimen der neuen Zeit in den Himmel.
In der „in eine Frau verwandelten Katze" gelingt es der Elssler — nach Gautiers Meinung — „auf die graziöseste Weise die märchenhafte Nichtigkeit des Sujets zu maskieren"[155]. Er entrichtet den schuldigen Tribut „der kindlichen Grazie, der einfältigen Fröhlichkeit, der entzückenden Schelmerei", die Fanny am Abend ihrer Benefizvorstellung im Ballett „Der Taubenschlag" an den Tag legte, — einem Sujet, das wir der Mlle. Therese Elssler, einer Schwester der Ballerina, zu verdanken haben.
Das Ballett „Die Zigeunerin", welchem das Überwiegen des pantomimischen Elements vor den Tänzen den Charakter eines so-

genannten aktiven Balletts verleiht, offenbarte das Talent der Elssler in zwei voneinander unterschiedenen Aspekten. Es gab

den Anlaß zur Schöpfung des Tanzes, der in der „Fanny Elssler-Legende“ eine bevorzugte Stelle unmittelbar neben der Cachucha einnimmt.

„Die ‚Cracovienne' war Anlaß zu einem Triumph, der dem Ballett seinen Erfolg gewährleistet; sie tanzt in dem kokettesten und aufreizendsten Kostüm, das man sich nur denken kann: ein mit brillantnen Knöpfen besticktes Offizierskamisol, Marketenderinnenrock, Stiefelchen mit Absätzen aus Stahl, ein schwarzes

77

Halstuch, das ihr wundervolles Kinn einrahmt; über diesem allem schwebt ein kleiner entzückender, kecker, triumphierender Federschmuck[156].

Es wäre vollkommen unmöglich, diesen Tanz zu beschreiben: da ist rhythmische Genauigkeit gepaart mit bezaubernder Ungezwungenheit, nervöse, schwebende Ausgelassenheit, die man sich gar nicht vorzustellen vermag; das metallische Geplauder der Sporen, die an den Absätzen befestigt sind, erinnert an Kastagnetten, — vernehmlich akzentuieren sie jeden Pas und verleihen

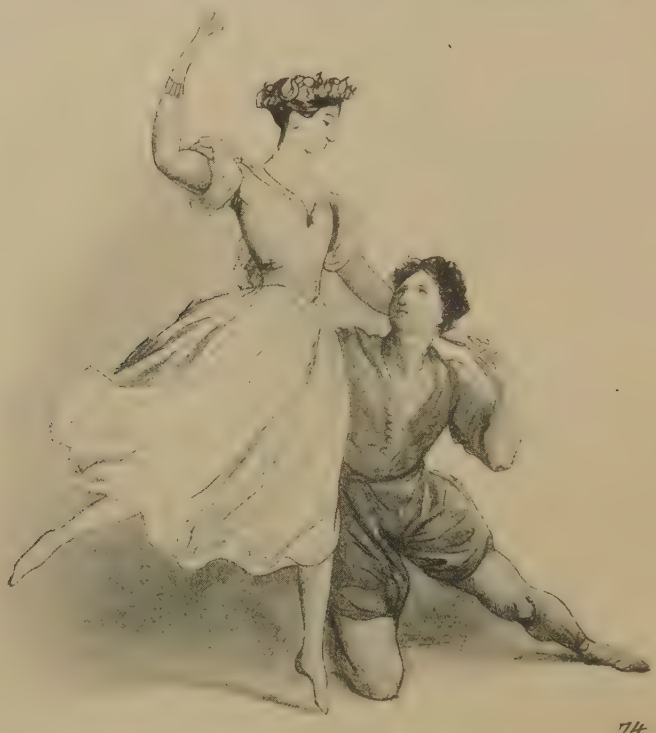
72

diesem Tanz den unwiderstehlichen Charakter ausgelassener Lebhaftigkeit."
Andrerseits hat sich „Mlle. Fanny Elssler im dramatischen Teil des Balletts bis zu den majestätischen Gipfeln tragischer Kunst zu erheben vermocht".

73

Die Aufführung des Balletts „Der lahme Teufel" von Coralli bietet Gautier erneuten Anlaß, die Ballerina zu preisen[157]; sechs Jahre später kehrt er bei Zusammenstellung der Texte für das Album „Les beautés de l'opéra"[158] zu diesem Eindruck zurück und benutzt ihn, um eines jener Porträts in Worten zu malen, welche die Züge der Künstlerin in der Erinnerung der Pariser wach erhalten sollten, während sie selber sich auf einer Gastspielreise nach Amerika befand[159]:
„Fanny Elssler ist groß von Wuchs, gut gebaut und hat einen schön geschwungenen Körper; ihre Beine sind gemeißelt wie die

der Göttin Diana als Jägerin; ihre Grazie wird durch ihre Kraft keineswegs verringert; der Kopf ist klein wie der eines antiken Bildwerks, — seine reinen und edlen Züge verbinden sich mit den seidigen Schultern, die keines Reispuders bedürfen, um weiß zu scheinen; ihre Augen haben einen ungemein pikanten Ausdruck von Schelmerei und Leidenschaft, einen Ausdruck, der durch ein



74

spöttisches Lächeln der an den Mundwinkeln hochgezogenen Lippen noch vermehrt wird. Im übrigen ist diese Maske in so hervorragendem Maße regelmäßig, daß sie wie aus Marmor gemeißelt scheint, alle Empfindungen ausdrücken könnte — beginnend mit tragischem Schmerz bis zur ausgelassensten Fröhlichkeit. Das sehr weiche, sehr seidige, sehr glänzende, kastanienbraune Haar wird gewöhnlich durch einen Scheitel geteilt und umgibt diese Stirn, die gleichsam dafür geschaffen ist, den goldnen Stirnreif einer Königin oder den Kranz der Kurtisane zu tragen.

Obwohl sie in vollem Sinne des Wortes Weib ist, gestattet ihr doch die elegante Schlankheit der Formen, mit großem Erfolg auch in Männerkleidung aufzutreten. Eben war sie noch das allerreizendste Mädchen — und schon sehen wir den entzückendsten Knaben, den man sich nur denken kann, vor uns; sie ist — Hermaphrodit, fähig, nach Belieben beide Schönheitstypen, die in ihr verbunden sind, voneinander gesondert zur Schau zu tragen."

75

Diese zusammenfassende Charakteristik ist übrigens nur eine verkürzte und vereinfachte Wiedergabe eines Artikels, der lange vor der Herausgabe der „Beautés de l'opéra" erschienen war, eines Artikels, in welchem Gautier seine Methode der „Porträts", die so ungemein konkret und anschaulich ist, zu rechtfertigen unternimmt. „Es ist nicht angenommen," so klagt er, „die Schönheit der Schauspielerinnen zu analysieren, — nie betrachtet man sie vom rein plastischen Standpunkte aus. . . ."
Indessen ist die Schauspielerin nichts anderes als eine Statue oder ein Gemälde, das vor uns posiert, und man darf es nun in voller Seelenruhe kritisieren, ihr Häßlichkeit genau so zum Vorwurf machen, wie man einem Maler einen Fehler in seiner Zeichnung

vorwirft (die Frage des Mitgefühls für menschliche Mängel ist hier unangebracht[180]), und sie für ihre Schönheit mit derselben Kaltblütigkeit loben, die der Bildhauer hat, wenn er vor dem Marmor steht und sagt: „Das ist eine wunderbare Schulter, oder die Form dieses Armes ist schön." In den abschließenden Seiten des „Porträts" schildert er die seltsame und aufregende Zwiespältigkeit ihres Wesens.

76

„Man nennt Mlle. Elssler die ‚nordische Spanierin' und glaubt ihr damit ein Kompliment zu machen: das ist aber ihr Mangel. *Deutsch* ist ihr Lächeln, das blendende Weiß ihrer Haut, das Oval ihres Gesichts, die reine Klarheit der Stirn; *spanisch* ist ihr Haar, die kleinen Füßchen, die schmalen, winzigen Händchen, der eigenartig kühne Schwung der Hüftlinien. Zwei Naturen und zwei Temperamente ringen in ihr; ihre Schönheit würde gewinnen, wenn sie zwischen den beiden Typen entschlossen wählen würde.

Sie ist schön, aber es fehlt ihr an Rasse; sie schwankt zwischen Deutschland und Italien ..."
Trotz aller Begeisterung für die Künstlerin ist Gautier doch unparteiisch genug, um am Schluß seines Artikels einige Ratschläge zu geben:

77

„Mlle. Elssler lächelt nicht häufig genug; ihr Lächeln ist mitunter gezwungen und herb; sie entblößt das Zahnfleisch zu sehr. Bei einigen geneigten Stellungen werden ihre Gesichtszüge unvorteilhaft ins Licht gerückt, die Augenbrauen wirken zu schmal, die Mundwinkel heben sich, die Nase wird spitz; dies alles gibt dem Gesicht den Ausdruck listiger Verschlagenheit, der nicht angenehm wirkt. Auch täte Mlle. Elssler gut daran, wenn sie ihr Haar im Nacken üppiger frisieren wollte; würde sie ihr Haar ein wenig tiefer kämmen, so würde es die allzu gerade Linie der Schultern und des Nackens unterbrechen" ... usw.
Durch diese Einzelzüge einer, wie man glauben sollte, kleinlichen plastischen Beobachtungsgabe entsteht in des Lesers Einbildungs-

kraft ein nicht verallgemeinertes und starres, obschon wunderbares Bild der Tänzerin, sondern ein lebensvolles, nahegerücktes, menschlich-intimes Porträt.

Die Neuaufführung der „Sylphide" und des „Donauweibchens" mit der Elssler in den Titelrollen gibt Théophile Gautier den Anlaß, die Antithese zwischen dieser Künstlerin und der Taglioni weiter zu entwickeln. Diesmal ist er damit keineswegs einverstanden, im Übergang der Rollen der letzteren an jene eine Heiligtumsschändung zu erblicken, vielmehr gibt er Fanny Elssler ganz unverhohlen den Vorzug. Dieser Vergleich gibt ihm den Anlaß zu zwei neuen parallelen Porträts, die durchglüht sind von einer lebhaften und leidenschaftlichen Grazie des Stils.

„Mlle. Taglioni[161] ist müde geworden von ihren zahllosen Reisen; sie ist nicht mehr dieselbe, die sie war; in bedeutendem Maß hat sie ihre Leichtigkeit und ihre Elevation eingebüßt. — Erscheint sie auf der Bühne, so ist sie immer noch derselbe weiße Hauch in durchsichtigen Musselin gehüllt, eine luftigzarte, keusche Erscheinung und das Gottes-Wunder, wie wir es kennen; aber nach einigen Takten schon stellt sich Müdigkeit ein, sie kommt an Atem zu kurz, der Schweiß perlt ihr von der Stirn, die Muskeln arbeiten angestrengt, Arme und Brust werden rot; das, was früher in Wahrheit eine Sylphide war, ist heute nur noch Tänzerin, die erste Tänzerin der Welt zwar, wenn man so will, — aber nicht mehr als das. Die Herrscher und Könige im Norden haben in unbarmherziger und kurzsichtiger Begeisterung ihr so sehr Beifall geklatscht, sie dermaßen mit Lobeserhebungen trunken gemacht, haben sie mit einem solchen Regen von Blumen und Juwelen überschüttet, daß diese unermüdlichen Füße, ähnlich den Füßen der kriegerischen Camilla, die kaum nur an die Spitzen der Grashalme zu rühren schienen, schwer wurden; sie überluden sie, die „*Maria* voll der Gnaden", so sehr mit Gold und Edelsteinen, daß es ihr nicht mehr gelingen wollte, aufzufliegen, und daß sie nur noch schüchtern dicht über der Erde wie ein Vogel mit nassen Fittichen einherflattern konnte.

Mlle. Fanny Elssler steht jetzt in der Vollkraft ihres Talents; sie kann ihre Vollkommenheit nur noch variieren, nicht aber übertreffen, — folgt doch auf ein sehr Gutes das Allzugute, dieses aber kommt dem Schlechten näher als man gemeiniglich glauben möchte; sie ist die Tänzerin der Männer, wie Mlle. Taglioni Tänzerin der Frauen ist.

78

Wenn Fanny tanzt, so denkt man an tausend reizende Dinge; die Phantasie irrt durch marmorweiße Paläste, über die die Sonne hinflutet; wie die Parthenonfriese heben sie sich vom dunkelblauen Himmel ab; man glaubt, man stünde da — gelehnt an das Geländer der Terrasse, man hält einen Becher voll Syrakuserwein in der Hand; ein weißes Hündchen schmiegt sich dir zu Füßen; eine wundervolle Frau steht an deiner Seite; sie trägt ein Gewand aus dunkelrotem Samt und hat Federn im Haar; man hört das

Dröhnen der Tamburine und das Klirren der Cymbeln in silbernem Geriesel. . . .

Mlle. Taglioni zauberte einem Täler vor, voller Schatten und Kühle, wo urplötzlich aus der Rinde einer Eiche eine schneeweiße Erscheinung vor des jungen Hirten Augen auftaucht und ihn vor Verwunderung erröten macht; sie erinnerte täuschend genau an diese schottischen Feen, von denen Walter Scott geschrieben hat, an jene Feen, die im Mondenschein um geheimnisvolle Quellen weben; sie tragen Tauperlendiademe und statt des Gürtels eine goldne Schnur.

Wenn man so sagen darf, ist Mlle. Taglioni eine christliche Tänzerin; Mlle. Fanny Elssler ist eine heidnische Tänzerin. Die Jungfrauen von Milet, die schönen Jonierinnen, von denen das Altertum so viel zu sagen weiß, müssen so getanzt haben wie sie."

Bei der Neuaufführung des „Donauweibchens", wo die Theaterleidenschaften so sehr entbrannten, daß es zu lärmenden Zusammenstößen zwischen „Taglionisten" und „Elsslerianern" kam, vertritt Gautier nach wie vor hartnäckig den Standpunkt, die Elssler habe das Recht, in jeder Rolle aufzutreten[162]; das hindert ihn nicht daran, sechs Jahre später im Zusammenhang mit dem letzten Auftreten der Taglioni in Paris das Bild der Sylphide, das inzwischen in der Erinnerung der Pariser verblaßt war, in seiner ursprünglichen Schönheit wieder zu erwecken. Er vergleicht die Ballerina, um die schon ein Kranz von Legenden gewoben war, mit der Sängerin Malibran, der Alfred de Musset seine berühmten Stanzen gewidmet hatte: „Taglioni war der Tanz, wie Malibran Musik war[163]."

Wenn der gutmütige Theo mit unbarmherziger Schadenfreude im Kampf für den Triumph der Elssler an der Taglioni Merkmale des Welkens feststellte, so will er nunmehr in ihr gleichsam das Symbol der ewigen Jugend finden:

„Die vier Jahre, die seit ihrer Abreise verflossen sind und jeden von uns sei es mit einer Falte auf der Stirn oder mit einem Fältchen am Augenwinkel bedacht haben, sind an ihr spurlos

vorübergegangen. Welch' glückliche Frau! Immer hat sie noch denselben schlanken, eleganten Körper, dasselbe Gesicht — weich, klug und bescheiden; kein Federchen ihrer Flügel hat sie ver-

79

loren; kein einziges ihrer Haare ist unter dem Blumenkranz matt geworden!"[164]

Zwei Wochen darauf aber spricht Gautier, aus Anlaß der Abschiedsvorstellung der Taglioni, von der unsagbaren Melancholie, die eine Künstlerin empfinden mag, wenn sie sich von der Bühne trennt[165], findet aber außer den Worten retrospektiven Entzückens, wenn man so sagen darf, keine neuen Formeln für die Bewertung

ihrer künstlerischen Persönlichkeit; schon glühten ihm am choreographischen Himmel neue Sterne und vor allen Dingen — das sanfte Leuchten der Carlotta Grisi, — der Italienerin mit dem hellbraunen Haar.

80

Die Taglioni gehörte einer andern Generation als Gautier an; sie begeisterte ihn wie etwas Wundervolles, doch ihm Fremdes, und diese Begeisterung verblaßte mit den Jahren. Dagegen wird seine Bewertung Fanny Elsslers, dieses leibhaftigen Doppelgängers seiner plastischen und sinnlichen Muse, im Lauf der Zeit um neue entzückende Vergleiche immer reicher und reicher. Die Neuinszenierung von Daubervals altem Hirtenballett „Vergebliche

Vorsicht“ gibt ihm, obschon Jahre und fast Jahrzehnte darüber vergangen sind, Anlaß zu einer neuen Apotheose der Elssler.
„Die Zeit verleiht häufig den leichten Schöpfungen der vergangenen Epoche altmodische Grazie voller Zauber, matte Farben

welken Laubes, die Auge und Herz gleich entzücken. Ähnlich verhält es sich mit der ‚Vergeblichen Vorsicht‘; bei der Entwicklung der heutigen Choreographie empfindet man die naive Fabel, die Dürftigkeit des Schauspiels, die kindliche Einfalt des Tanzes, die fast ans Komische grenzt, als eine Unzulänglichkeit dieses Balletts. Indessen gewährt es Genuß und es ist angenehm, es dann und

wann gleich einigen Aquarellen Demarnes und Carl Vernets wiederzusehn[166]."

„Drei oder vier Mal tanzte Fanny Elssler in der Rolle der ‚Fille mal gardée' mit allerliebster Unmittelbarkeit und geradezu göttlicher ‚Rustizität'. Sie erinnerte an Napaea, die sich vor den Verfolgungen Aegypan's in die Molkerei retten muß und mit marmorgleichen Armen die Milch der Kuh Jo aus ewig rosenfarbenem Euter zu Butter schlägt.

Von Zeit zu Zeit geruhte sie mit ihren wunderbar gemeißelten Lippen das Lächeln einer Göttin zu lächeln, die sich auf die Bescheidenheit ihrer Verehrer verläßt, sich bereit findet, ihr Incognito zu lüften, um dann, wenn die eine oder andre der handelnden Personen dieser derben Bauernpantomime das alte Häuschen betritt, mit betont affektierter Geschäftigkeit sich mit dem Butterschlagen abzugeben. — Allen war diese stumme Sprache verständlich, die durch bezaubernde Gesten redete: ‚Für euch bin ich die lichte Nymphe des Altertums, Terpsichore, in silbernen Sandalen, eine junge griechische Bacchantin, deren rosiger Fuß rot geworden ist im Schnee des Taygetos — für jene bin ich nichts andres als Lise, die tüchtige Dirne im kurzen Röckchen, die am Rocken spinnt und Butter schlägt; ihr aber sollt unter der rauhen Leinwand der Ärmel dennoch auf meine marmorgleichen Arme schauen: sind es doch dieselben Arme, die der Venus von Milo fehlen.'

Soeben spielte die große Tänzerin diese Rolle und verstand es, trotz scheinbarer Nichtigkeit des Sujets uns geheimnisvolle Schauer, heiliges Ahnen einzuflößen: wir begriffen die Ursache hierfür nicht, doch wurde sie uns offenbar beim Erscheinen von Heines vortrefflichem Aufsatz ‚Die Götter im Exil'."

„... Nachdem Venus diesen Trottel, den Ritter Tannhäuser, aufgegeben hatte, tanzte sie ohne Zweifel in der Opéra in Gestalt und unter dem Namen Fanny Elsslers (eine Beschäftigung, die einer gefallenen Gottheit vom liebenswürdigen antiken Olymp durchaus ansteht); das eben war jene unbestimmte Vorahnung, die uns in

leidenschaftlicher Schüchternheit zittern machte, wenn wir dieses anmutig törichte Ballett betrachteten, dem die Göttin ambrosisches Arom verlieh und es mit mythologischem Leuchten durchglühte. ...“

82

So hat Théophile Gautier schon am Abstieg der wunderbaren Laufbahn Fanny Elsslers, indem er das fesselnde Geheimnis der Gespaltenheit ihres künstlerischen Wesens aufdeckte, sein letztes und allerschönstes Wortbildnis der Ballerina geschaffen. —

* * *

Ah! du moins nous avons la Danse, art divin!
Et l'homme le plus fait pour être écrivain . . .
. . . Ne pourrait découvrir l'ombre d'un iota
Pour défendre à ses vers d'admirer *Carlotta.*
Son corps souple et nerveux a de suaves lignes,
Vive comme le vent et douce comme les cygnes.
L'aile d'un jeune oiseau soutient ses pieds charmants.
Ses yeux ont des reflets comme des diamants,
Ses lèvres à Eden auraient servis de portes.
Le jardin de Ronsard, de Belleau, de Desportes,
Devant Cypre et Chloris toujours éxtasiés,
A pour les embellir donné tous ses rosiers.
Elle va dans l'azur, laissant flotter ses voiles
Conduire en souriant la danse des étoiles,
Poursuivre les oiseaux et prendre les rayons;
Et par les belles nuits, d'en bas nous la voyons,
Dans les pleines du ciel, d'ombre diminuées,
Jouer entrelacée à ses sœurs les nuées,
Ouvrir son éventail et se mirer dans l'eau.

Théodore de Banville.

An der Hand von einer Reihe von Feuilletons, die Gautier 1840 und im darauffolgenden Jahre veröffentlicht hat, läßt sich unschwer der außerordentliche und rasche Aufstieg des Sternes der Carlotta Grisi verfolgen, der im persönlichen und literarischen Leben des Dichters ein ganz außergewöhnlicher Platz gebührt, hat sie doch seinen Beruf als Bühnendichter richtig erkannt, — einer Frau, in deren Beziehungen zum Dichter so viel Gemeinsames, Qualvolles und Wundervolles zu finden ist wie in Turgenjeffs Beziehungen zur Viardot, trotz aller Unterschiede zwischen dem Heiden Théo, dem Schüler Rabelais, und der erhabenen, melancholischen Geistigkeit des russischen Poeten.

Erstmalig finden wir die Grisi im Texte Gautiers — zusammen mit ihrem Gatten, dem Tänzer Perrot[107] — gelegentlich ihres Debuts im Ballett mit Gesang „Le Zingaro" auf der Bühne des großen Theaters „Renaissance" erwähnt; sie tat hier ihren ersten Schritt, um die Stufen zur berühmten Bühne der Opéra zu ersteigen.

Mme. Carlotta Grisi sekundiert Perrot vortrefflich, schreibt er über ihr Auftreten ebenda, „sie versteht zu tanzen, was selten vorzu-

kommen pflegt; sie hat Feuer, doch wenig Originalität; ihr fehlt das persönliche Gepräge; das ist gut, ist aber nicht besser als jenes. Außer der Fähigkeit, gut zu tanzen, hat sie auch noch die Gabe, gut zu singen: zwei Talente, die schwer miteinander zu vereinigen

sind; ihre Stimme ist beweglich, klar, ein wenig scharf, in der Mittellage schwach, doch bedient sie sich ihrer geschickt und methodisch; für eine Tänzerin hat sie eine sehr liebe Stimme[168]." Nicht länger als nach einem Jahre begrüßt Gautier in einer kurzen Notiz ihr glänzendes Debüt auf der Bühne der Königlichen Akademie im Ballett der Oper „Die Favoritin"[169] und weist ihr mit

Bestimmtheit ihren Platz zwischen der Elssler und der Taglioni an. Das neue und urwüchsige Talent bedurfte szenischen Materials, das seinem Charakter entsprochen hätte, ähnlich wie die „Sylphide“ und das „Donauweibchen“ die Persönlichkeit der Maria Taglioni so sehr zum Ausdruck brachte, daß die Erfindung sich mit der von der Darstellerin durchgeführten Rolle vollkommen deckte. Die „Giselle“ wurde für Carlotta zu einer Rolle dieser Art; Théophile Gautier hatte sie zusammen mit dem Komponisten Adan und dem Choreographen Saint Georges eigens für sie geschrieben. Über das Libretto und die Aufführung dieses besten Bühnenwerkes Gautiers wird noch gesondert zu reden sein; zunächst sei nur festgestellt, daß die Uraufführung der „Giselle“ der Gipfelpunkt des jungen Ruhmes der Grisi trotz der toten Saison (Anfang Juli 1841) war.

Im März des folgenden Jahres folgt Gautier Carlotta nach London, um dort die „Giselle“ aufzuführen, und er berichtet selber über die Aufführung[170].

Im Juli desselben Jahres stellt Gautier im Zusammenhang mit der Aufführung von „La jeune fille de Gand“ von St. Georges und Adan, einem Werke, dessen Handlung den Charakter eines Alpdruckes hat, fest, daß Carlottas dramatische Begabung im Aufstieg begriffen sei.

„Man hätte fürchten können,“ schreibt er[171], „daß die dramatischen und stürmischen Szenen des Libretto, das durchaus nach dem Typus der Pantomime komponiert ist, ihrer schlichten und poetischen Natur nicht liegen würden. Ihr keusches Staunen, als sie alle die Orgien und Konflikte sah, durch welche sie ihr Weg führte, ihre durchgeistigte Sensibilität, ihre Energie in entscheidenden Situationen, ihr Entsetzen vor dem väterlichen Fluch war so lebenswahr und so voller Pathos, daß man Besseres gar nicht hätte wünschen mögen.“

Zur Tanzmusik der flämischen Kirmes, die, wie Gautier schreibt, „mit ihren Raketen und ihrem Geläute funkelnder Töne an ein Glockenspiel erinnert“, vollführt sie ihre „Pas“, die ihren Erfolg

sicherstellen. Sie erinnert ihn an eine hauchzarte Tänzerin in einer der Dichtungen in Victor Hugos „Strahlen und Schatten", die in einem Hauch tönenden Lichtes eine kristallne Treppe auf und nieder schwebt. Er empfindet mit dem Publikum, das die ab-

85

wesende Taglioni und Fanny Elssler um der Kunst der neuen Tänzerin willen, einer Kunst voller Vollkommenheit, Grazie und Kraft[172], schon vergessen habe.

Über der Grisi neuen Triumph in Gautiers Ballett „Péri" werden wir im Zusammenhang mit der Inhaltsbesprechung dieses Balletts später zu reden haben; hier soll zunächst nur das Bild der Tänzerin ergänzt werden auf Grund verschiedener Äußerungen Gautiers in dem weiter oben angeführten Porträt, das er der Tänzerin gewidmet hat[173].

„Trotz ihrer italienischen Abstammung und ihres Namens ist Carlotta blond; zumindest hat sie lichtbraunes Haar; ihre Augen sind blau, unglaublich durchschimmernd und von großer Sanftheit. Um ihr kleines, zartes, kindliches Mündchen spielt fast immer ein frisches, natürliches Lächeln, das sich von dem stereotypen Lächeln, welches gewöhnlich auf den Gesichtern der Schauspielerinnen zu einer Grimasse erstarrt ist, durchaus unterscheidet. Ihr Teint ist von erlesener Zartheit und Frische: er ist einer eben erblühten Teerose zu vergleichen."

Sie ist gut gebaut und, so leicht und schlank wie sie ist, hat sie doch nicht im entferntesten die anatomische Dürre, welche Tänzerinnen — Pferden ähnlich macht, die man fürs Rennen *trainiert hat* und die sich überhaupt nur noch aus Muskeln und Knochen zusammensetzen. Nichts an ihr verrät Ermüdung oder Anstrengung; sie ist glücklich, für sich selber tanzen zu können, wie ein junges Mädchen auf dem Ball, — inzwischen vollführt sie spielend die schwierigsten Dinge, — und so gehört es sich auch, denn es gibt in den Künsten nichts Fataleres, als irgendeine Schwierigkeit, die nur mit Mühe überwunden wird. Welcher Art die persönlichen Beziehungen waren, die Gautier mit der Tänzerin verbanden, ist für die Gesellschaft bis heute unaufgeklärt geblieben; vieles scheint dafür zu sprechen, daß sie einander sehr nahe gestanden haben mögen. Es ist möglich, daß Carlotta den Anstoß zu Gautiers Heirat mit ihrer Cousine Ernesta gegeben hat. Nach mehr als fünfundzwanzigjähriger Ehe trennt er sich von seiner Frau, die zu ihrer Tochter Estelle, der ersten Frau des Dichters Catulle Mendès, zieht. Einer der von Bergerat veröffentlichten Briefe Gautiers an seine Frau bezeugt seinen Aufenthalt auf dem Gute der Grisi bei Genf (28. Juli 1865, also ein Jahr vor der Scheidung); in einem andern, späteren (1869?) Brief gibt er seinem Freunde Camille Rogier den Auftrag, dafür zu sorgen, daß ein ägyptisches Amulett, welches er Carlotta schenken wollte, in die „Villa Grisi-sur-Saint-Jean" geschickt werde.

Bergerat teilt seinen Lesern in einem Kapitel seines bemerkens-

werten Buches „Erinnerungen“ [174] die Umstände aus dem intimen Leben des Dichters mit, die uns verborgen waren; diese Zeilen sind voller Bitterkeit wegen schwerer, ihm widerfahrener Kränkung: „Ich darf die dritte berühmte Persönlichkeit [175] nicht nennen, die das Leben und Schaffen Théophile Gautiers beeinflußt hat; diese Persönlichkeit befindet sich noch unter den Lebenden und ist außerdem durch enge Bande mit den Angehörigen des Dichters

86

verknüpft. Mein Meister hegte ganz besondere Verehrung für die praktische Veranlagung ihres Charakters und für ihre philosophische Sanftheit. Er teilte ihr, nicht als Beispiel für andre sei es gesagt, alle seine Herzensgeheimnisse mit; an sie hat er die meisten Briefe gerichtet, obwohl er nur mit Widerwillen Briefe schrieb und seine Briefe sonst sehr selten sind. In den letzten Jahren wurde seine Freundschaft zu leidenschaftlichster Anhänglichkeit, und da die wohlwollende Egeria im Auslande lebte, hatte es den Anschein, als wolle der Kranke seine schon gezählten Tage

ausnützen, und er vermehrte die Zahl seiner Briefe, die geradezu wie Hilferufe klangen. Der letzte dieser Briefe, den er an sie ins Ausland richtete, erreichte sie zu spät, und als die Dame mit den Veilchenaugen im kleinen Häuschen in Neuilly eintraf, wurde ihr ‚patito', ihr Dichter und treuer Freund schon mit dem Totenhemde bekleidet. *Ihr Name* war sein letztes Wort, wie auch das letzte Wort, das er geschrieben hat."

„Ach, er ahnte nicht, daß sie die Herausgabe dieser wunderbaren Briefe, die weitaus in der Mehrzahl für die Nachwelt geschrieben waren, verbieten würde; der unbewußte Anlaß für diese Briefe war aber sie allein, zielten doch diese Briefe in größte Höhen und strebten weit über den Kopf jener hinaus, an die sie gerichtet waren."

Bergerat hatte wohl ein Recht darauf, die Briefe in der Weise, wie er es tut, einzuschätzen, denn man hatte es ihm ermöglicht, diese Briefe einzusehen; allein nachdem die Empfängerin alles, was in den Briefen auf ihre Beziehungen zu Gautier hinweist, ausgemerzt hatte, verlor deren Veröffentlichung jeden Sinn, und so ist denn dieser so wichtige Abschnitt im Leben des Dichters nach wie vor in Dunkelheit gehüllt.

87

III.

EINIGE EPISODEN / DAS RUSSISCHE BALLETT

Gautiers Notizen über das Ballett — flüchtige Bemerkungen „für jeden Fall" — sind naturgemäß durchaus fragmentarischer Art: nur mit Mühe lassen sie sich zusammenfassen und systematisieren; wir müssen uns daher auf den Versuch beschränken (mit Berück-

88

sichtigung der chronologischen Folge), die Schilderungen, Andeutungen und Boutaden, die in unzähligen Feuilletons verstreut sind, zu einem bunten Kranz zu flechten; ich möchte glauben, daß die hier gebrachten Auszüge wertvolles Material für die Geschichte des Balletts in wissenschaftlichem Sinne enthalten.

Sie machen die Schönheit und den Schwung der Pariser Andalusierin, der Noblet, wieder lebendig, dieser Rivalin Fanny Elsslers

in der Cachucha, sie handeln sogar von Dolores Serral, von der legendarischen Dürre der Luise Fitzjames und von der ausgesuchten Eleganz ihrer Schwester Natalie, die „stark und gewandt ist trotz scheinbarer Zerbrechlichkeit". Das Debüt der dänischen Tänzerin Lucil Gran gibt Gautier nur Anlaß für einige Bemerkungen didaktischer Art:

„Mlle. Lucil Gran", berichtet er[176], „ist groß von Wuchs, schlank, hat eine regelmäßig gebaute Figur und schmale Gelenke; sie wäre um vieles schöner noch, wenn sie nicht ständig lächeln wollte; das Lächeln muß die Lippen der Tänzerin umflattern, wie ein Vogel eine Rose umschwirrt, darf aber nicht sitzen bleiben wie auf einer Stange und die Schönheit ihrer Formen verletzen. — Das Lächeln, das auf den Marmorlippen antiker Göttinnen nie zu sehen ist (?), verletzt durch Zusammenziehen der Muskeln die Harmonie der Linien. ... Eine schöne Frau muß ihre ‚Maske' fast regungslos zu erhalten wissen."

Auf der Opernbühne, die Gautier mit einem Babylon vergleicht, wird die Dänin von der Amerikanerin Auguste Maywood abgelöst, deren eigenartige Silhouette sich besonders scharf auf dem gleichförmigen Fond hergebrachter Redensarten in Gautiers Besprechungen abhebt[177].

„Mlle. Auguste Maywood hat ein Talent von scharf ausgeprägter Eigenart; es ist nicht die melancholische Grazie, das träumerische Selbstvergessen, die ungezwungene Leichtigkeit der Mlle. Gran, die in ihren Augen das klare und kalte Blau Norwegens widerspiegelt, die einer Walküre gleicht, die auf Schneefeldern tanzt; noch weniger als das ist es die unvergleichliche Vollendung, die sprühende Festigkeit, das Gebaren der antiken Diana und die plastische Reinheit der Fanny Elssler. ...

... Sie ist mittelgroß, gut gebaut, sehr jung (für Verleumder sei's gesagt: 18 Jahre), hat schwarze Augen, ein keckes, trotziges Mäulchen, das nahe daran ist, schön zu sein; dazu kommen noch Nerven von Stahl, Sehnen eines Jaguars und eine Geschicklichkeit, wie man sie bald nur bei Clowns findet; im übrigen könnte man

angesichts einer so außerordentlichen Prüfung nicht weniger kaltblütig sein. ...

89

... Mit zwei oder drei Sprüngen hatte sie die große Bühne vom tiefen Hintergrund bis zum Souffleurkasten durchmessen, wobei sie fast horizontale ‚Schrägflüge', die Perrot berühmt gemacht haben, ausführte; hierauf begann sie zu springen, Pirouetten und Kreise, die einem Lawrens und Radisha Ehre gemacht hätten, zu

beschreiben; man konnte sie mit einem prallen Ball vergleichen, der vom Netz abspringt; sie verfügt über große Elevation und Anlauf; ihre kleinen Gemsenbeine machen ebenso lange Schritte wie Mlle. Taglioni."

In die Reihe der großen Namen, die an der Opéra glänzten und die letzte Blüte des Balletts in Frankreich bezeichnen, gehört auch der Name Fanny Cerritos, der Frau des Ballettmeisters, Choreographietheoretikers und Geigers St. Léon. Die Cerrito hat die Verbindung zwischen Gautier und der Ballettbühne fester geknüpft; die Programme seiner Ballette „Pâquerette" (Uraufführung am 15. Januar 1851) und „Gemma" (31. Mai 1854) waren für sie geschrieben; daher ist es uns besonders interessant zu hören, was der Dichter über ihr Talent zu sagen hat.

„Als Tänzerin ist Fanny Cerrito vor allem ausgezeichnet durch die Grazie ihrer Posen, durch das Überraschende ihrer Attitüden, durch die Lebhaftigkeit ihrer Bewegungen, durch die Schnelligkeit ihres Laufes," schreibt er über das Debut der Tänzerin in der „Marmorjungfrau"; „ihr Sprung ist dank ihrer Ungezwungenheit und Elastizität ganz wundervoll; die Arme, diese Schwierigkeit aller Tänzerinnen, die gerne dem Rat der Dienstmagd im „Eingebildeten Kranken" folgten und sie sich als unnötige und lästige Anhängsel abhacken ließen, runden sich bei ihr, beugen sich und schwimmen leicht durch die Luft wie rosafarbene Drapierungen, welche die Nymphen auf dem schwarzen Hintergrunde der Fresken in Herkulanum umflattern.

In ihrem ganzen Wesen ist etwas Glückliches, Glänzendes, sorglos Blühendes, von keiner Mühe, von keiner Müdigkeit umdüstert. Wenn sie nun auch ein leichtes, frisches, jugendliches Wesen hat, so gebricht es ihr doch an Stil, an Korrektheit und, wiewohl wir fürchten, in lächerliche Pedanterie zu verfallen, d. h. in Pedanterie aus Anlaß frivoler Dinge, müssen wir doch sagen, daß sie keine Schule hat. . . .

. . . Eine Künstlerin, die über *ihr* Talent und über *ihren* Namen verfügt, sollte den Tanzmeistern keinen Anlaß zu Bemerkungen

geben, glauben diese doch, sie hätten alles gesagt, wenn sie irgendein Zittern der Finger oder ein zu wenig durchgeführtes en dehors der Beine zu monieren haben[178]."

Gautier bleibt dieser hohen Einschätzung treu, paraphrasiert aber nur in den nächstfolgenden Artikeln das, was er bereits von ihr und sogar von andern Künstlerinnen gesagt hatte. „Ihr Kopf mit

Académie royale de Musique. — *La Fille de Marbre*; acte 1er. — Décoration de MM. Cambon et Thierry. — Fanny, madame Cerrito; Manassès, M. Saint-Léon; Alyatar, M. Desplaces, don Sandoval, M. Toussaint, le corrégidor, M. Berthier.

90

dem wundervollen, kupferfarbenen Haar," sagt er[179], „mit den großen Augen, die grün sind wie die Welle im Meer, mit dem roten, gern lächelnden Mund, erlaubt es ihr, Göttin oder Fee, Prinzessin oder Mädchen zu sein, vom Olymp in die Walhalla zu gehen und aus dem Palast in die Hütte; der goldne Stirnreif und der Kranz aus Rosen gebühren ihr in gleicher Weise."

Diese Vergleiche hier sind einem der „Porträts" der Fanny Elssler, das zehn Jahre früher erschienen war, vollständig entnommen. Das ursprüngliche, vom Dichter geschaffene Bild hat sich im Lauf dieser Zeit in ein fertiges „Journalistenklischee" verwandelt.

Wenn einige der hier angeführten Kritiken und Episoden für den Leser nur von allgemeinem, „akademischem“ Interesse sind, so gibt es wieder andre Seiten, die sich auf das engste mit der Vergangenheit der russischen choreographischen Bühne berühren, so z. B. Gautiers Besprechung des Debüts der Nadeshda Bogdanowa, seine Eindrücke in Petersburg, und eine Artikelserie über die be-

91

rühmte Moskausche Ballerina Adele Granzow, die trotz deutscher Abstammung mit der Geschichte des russischen Balletts auf das engste verflochten ist.

In A. A. Pleschtschejews bekanntem Werk „Unser Ballett“ sind die Etappen der so erschwerten und verlangsamten Laufbahn der Bogdanowa genau dargelegt, desgleichen auch jene Umstände und Intrigen, die die Tänzerin nötigten, sich darauf zu beschränken, nur in einer einzigen Rolle in der Opéra aufzutreten. Dieses Debüt nun macht es Gautier möglich, eine Kritik über sie

zu schreiben, die stets ein beredtes Zeugnis vom Charakter ihrer künstlerischen Persönlichkeit bleiben wird[180].

„Mlle. Bogdanoff ist aus Rußland zu uns gekommen, was ihr Name hinreichend deutlich beweist. Frankreich hat dem Zaren eine Unmenge von Tänzerinnen geschickt, bis er uns endlich eine wiedergibt; diese eine ist aber sehr reizend und hat sich in Saint Léons

92

Schule vervollkommnet. — So debütierte sie denn auch in dem Ballett dieses Meisters in der Opéra, in einer Rolle, die die Cerrito gegeben hatte. Diese Wahl, bei jeder andern eine Dreistigkeit, war Anlaß für ihren Erfolg.

Die junge russische Tänzerin ist klein von Wuchs, gut gebaut, hat elegante Beine und winzige Füßchen.

Ihr Gesicht ist froh, fein, durchgeistigt und hat gleichzeitig ein spöttisches und keckes Gepräge, das dem kühlen, stereotypen Lächeln der Durchschnittstänzerinnen vollkommen fern ist.

Sie verfügt über hervorragende Lebendigkeit, Geschwindigkeit und Genauigkeit der Bewegungen. Alles, was sie tut, ist exakt, lebhaft und sauber ausgeführt; sie geht, kehrt wieder, läuft, springt, bleibt plötzlich stehen, wendet den Kopf, als wäre sie eine verfolgte Gazelle, die aber genau weiß, daß man sie nicht fangen kann.
Will man nach diesem Ballett urteilen, so müßte Mlle. Nadeshda Bogdanowa, wenn hier die musikalische Terminologie angewandt werden darf, das presto besser gelingen als das adagio.
Sie ist eine rasche, leichte, lebhafte Tänzerin; sie verfügt eher über schelmische als über leidenschaftliche Grazie; wenn sie ihrer Natur treu bleibt, könnte sie bezaubernde Originalität aus sich herausarbeiten. Sie erinnert weder an die Elssler, noch an die Taglioni, noch an die Grisi, — vielleicht ein wenig an die Cerrito, was augenscheinlich mit dem Unterricht Saint Léons zusammenhängen mag.
Zudem mimt sie noch ungemein klug und mit lebhaftem Gefühl für die Bühne ..."
Eine nach Rußland unternommene Reise mit dem Zweck, dessen Altertümer und Kunstdenkmäler zu beschreiben, gibt dem Dichter Gelegenheit, das russische Ballett auch als Ganzes kennen zu lernen und sich für die Kultur des kollektiven Tanzes, die in Frankreich bereits verloren gegangen war, zu begeistern. In einer seiner Feuilleton-Korrespondenzen aus Rußland[181] spricht er nur mit wenigen Worten von „Mlle. Ferraris, der vollkommensten Ballerina der Welt — nach Carlotta Grisi —, die in einem Ballett auftrat, das der unvergleichliche Choreograph Perrot eigens für sie geschaffen hatte", — um dann zu den Eigentümlichkeiten der russischen Ballettbühne überzugehen, die ihn in Erstaunen gesetzt haben.
„Ihr Konservatorium für Tanz (Theaterschule) erzieht hervorragende Solisten und hat ein Ballettkorps geschaffen, das im Hinblick auf Zusammenspiel, auf die Genauigkeit und Geschwindigkeit seiner Evolutionen ganz einzigartig dasteht. Es ist ungemein erfreulich, diese geraden Linien, diese klar ausgeprägten Gruppen

zu sehen, wie sie sich im gegebenen Augenblick auflösen, nur um sich alsbald zu neuer Form zusammenzufinden; alle diese Beinchen in rhythmischer Neigung, alle diese choreographischen Bataillone, die niemals in Verlegenheit geraten und in ihren Manövern aus dem Takt kommen! Da wird nicht geschwatzt oder gekichert oder mit den Augen nach den Logen oder ins Parterre hinübergewinkt. Das ist eine wirkliche Welt der Pantomime, wo das Wort fehlt; die Handlung tritt nicht aus ihrem Rahmen heraus.
Dieses Ballettkorps wird sorgfältig aus Schülerinnen des Konservatoriums zusammengestellt; viele sind hübsch, alle sind jung, gut gebaut und kennen ihre Kunst, oder, wenn man so will, ihr Handwerk auf das gründlichste[182]."
In diesem Artikel werden nur die Gedanken eines voraufgehenden Artikels („Journal de Saint-Pétersbourg" vom 11. November 1858), der auch in seiner „Reise nach Rußland" Aufnahme fand[183], weiterentwickelt.
Die oben angeführte Artikelserie über Adele Granzow bildet gleichsam eine kurz zusammenfassende Monographie über diese Künstlerin, die über die Art ihres Tanzes, über ihr Äußeres und ihre dramatischen Fähigkeiten Aufschluß gibt.
„Eben ist ‚Giselle', als Debut für die Granzow[184], neu inszeniert worden. Diese junge Tänzerin ist, wie man mir sagt, aus Hannover gebürtig, trotz ihres russischen Namens; ihre choreographische Ausbildung hat sie indessen in Petersburg erhalten[185].
‚Giselle' hat uns bereits Gelegenheit gegeben, die Murajewa (La Mourawiewa — wie man in Rußland zu sagen pflegt) zu sehen. Die nordischen Tänzerinnen lieben dieses melancholische Ballett, in welchem ein ganzer Akt bei Mondschein spielt. ... Es ist bekannt, mit welch' zauberhafter Schlichtheit, mit welch' kindlicher Grazie und rührender Leidenschaftlichkeit Carlotta Grisi in diesem Ballett zum erstenmal auftrat. ... Sie ist das Ideal dieser Rolle geblieben.
Mlle. Granzow ist nicht blond, sie hat nicht die blauen Augen Carlottas. Ihr Haar ist schwarz, auch ihre Augen sind es, ihr

Antlitz aber mit dem unschuldigen und sanften Ausdruck, den die Rolle fordert, ist darum nicht weniger anziehend.
Ihr Talent zeichnet sich durch weiche Schmiegsamkeit und eine gleichsam wollüstige Art des Tanzes aus, die wir unsrerseits den mehr oder minder ungraziösen Kunststücken, denen immer wieder Beifall geklatscht wird, vorziehen. Für ihre Arme findet sie graziöse und natürliche Stellungen. Ihr Mienenspiel ist klug, ausdrucksvoll, ohne stürmische Gesten; ihr Gesicht bringt ihre Seelenregungen gut zum Ausdruck. Bei der Auflösung, da das Grab seine Beute verschlingt und Giselle unter Blumen verschwindet, war sie überaus rührend und erregte uns in einer Weise, wie man von Balletten gewöhnlich nicht berührt zu werden pflegt[186]."
Die Aufführung des Balletts „Nemäa" bietet Gautier den Anlaß, dieses Porträt durch neue Einzelstriche zu vervollständigen[187]; er findet ihren Tanz „korrekt, leicht und scheinbar ganz ohne Anstrengung, obwohl sie ‚renversées' von größter Kühnheit und Schnelligkeit vollführt".
„In der ‚Nemäa' steht sie auf einem sockelartigen Gebilde, hält ihre Finger wie Pfeilspitzen ausgestreckt und wagt mit größtem Erfolg eine der gefährlichsten Attitüden, denen wir — um es frei heraus zu sagen — die schlichte graziöse Pose vorziehen."
Nach der Uraufführung des neuen Balletts „Der Bach", verfaßt von Saint Léon zusammen mit dem gelehrten Bibliothekar der Oper Nuitter, Minkus und Delibes, bringt er eine vortreffliche Schilderung der Aufführung[188] und benutzt dann den Übergang der Rolle von der Salviani an die Granzow[189], um diese beiden Künstlerinnen miteinander zu vergleichen.
„Allen ist erinnerlich, daß die Hauptrolle im ‚Bach' ursprünglich für die Granzow bestimmt war. Mlle. Salviani legte in diese Rolle allen Glanz, alle Grazie und jene ernst zu nehmenden Vorzüge, über die sie verfügt; man konnte aber erraten, daß die Rolle nicht für sie geschrieben war, weil man für die Beine schreibt, wie man ja auch für Stimmen schreibt. Es gibt auch im Tanz einen Sopran, einen Mezzo-Sopran, einen Alt. Die Salviani hat einen Alt, die

F. Jordan

Granzow einen Sopran. Die Naïla war für die Salviani um einiges zu hoch, die Granzow führte die Rolle durch, ohne transponieren zu müssen. Die Granzow gab die Rolle der Naïla mit großer Grazie und mit viel Gefühl. Sie ist biegsam und leicht, vollführt die Bewegungen der ‚penchés' und ‚renversés' auf entzückende Weise,

95

desgleichen den Abgang auf Zehenspitzen. Ihre Bewegungen sind harmonisch, gut miteinander verbunden, voll leidenschaftlicher, doch alles andre als unbescheidener Sinnlichkeit."

Zum letztenmal spricht er von der Tänzerin aus Anlaß der Neuinszenierung der Oper „Der Korsar"[190].

„Das ist ein Ballett à grand spectacle, mit dramatischer und mannigfaltiger Handlung, passend für eine große Bühne. Im Libretto hat sich einiges aus der Dichtung Lord Byrons erhalten,

ein gewisser lyrischer und epischer Hauch. Hinter der Pantomime wittert man eine Idee, eine Idee kann aber selbst einem Ballett nicht schaden. Heutzutage liest man Lord Byron nicht mehr, doch strahlt sein unbestimmbares und glanzvolles Bild in der Tiefe der Erinnerung, als Abbild eines entschwundenen Meteors. . . .

. . . Das graziöse Wesen der Medora wird von der Granzow verkörpert und man kann wohl sagen, daß sie auf der Höhe einer idealen Aufführung steht, wie das dieser entzückende Name fordert. . . . Außer der Gabe des Tanzes hat sie auch noch die Gabe einer klugen, ausdrucksvollen, pathetischen Mimik.

Wir halten an diesem Umstande fest, weil heutzutage eine Verachtung der Pantomime, dieses Rezitativs des Balletts, ohne das es jeden bestimmten Sinn verlöre, modern ist. Was hätte der unsterbliche Viganò, der Verfasser der Ballette ‚Myrrha', des ‚Prometheus', der ‚Eiche von Benevent', die Henry Beyle so sehr schätzte, von diesen neuen Balletten gesagt, die nichts anderes sind als eine Reihe von Tänzen, die weder motiviert, noch irgendwie miteinander verbunden sind?"

Zum letztenmal, vierunddreißig Jahre nach seiner ersten flüchtigen Notiz über die Taglioni, greift der Ballettkritiker zur Feder, um den Erfolg des Balletts „Coppélia", ein neues Werk Nuitters, Saint Léons und Delibes', zu begrüßen. Er gibt eine Inhaltsangabe des Balletts[191] und vergleicht den Helden der Hoffmannschen Erzählung, den alten Koppelius, einem „Prometheus der Gliederpuppe". Ein vom Ballettkorps schön durchgeführter abschließender Tschardasch gibt ihm noch einmal Gelegenheit, „der schönen Abende in Petersburg" zu gedenken.

96

IV.

THÉOPHILE GAUTIER ALS LIBRETTIST

La cloche matinale enfin a sonné l'heure
Ou les pâles wilis, qu'un jour trop vif effleure,
Près du sylphe qui dort vont se glisser sans bruit
Au cœur des nénufars et des belles de nuit;
Giselle défaillante avec de molles poses
Lentement disparait sous son linceuil de roses,
Et l'on n'apercoit plus du fantôme charmant
Qu'une petite main tendue à son amant ...

Théophile Gautier[192].

„Ich habe noch nichts fürs Theater geschrieben", berichtet Gautier in einem autobiographischen Brief an Armand Bacchet[193], „und, um den Vorwurf stilistischer Effekthascherei zu vermeiden, debütierte ich mit dem Ballett ‚Giselle', in dem Carlotta zum erstenmal[194] auftrat. Dieses Ballett hatte, so sonderbar dies auch scheinen mag, einen Riesenerfolg. ... Für den Dichter ist dieser choreographische Erfolg immerhin ein wenig erniedrigend."

Kein Zweifel kann bestehen, daß „Giselle“ bis in die Gegenwart hinein mit zu den wunderbarsten Werken der russischen choreographischen Bühne gehört (einem russischen Unternehmen gebührt die Ehre, den übrigens mißglückten Versuch unternommen zu haben, dieses Werk auf der französischen Bühne wieder einzuführen); wenn die Meisterwerke des romantischen Balletts in seinem ersten Stadium — der Epoche Taglioni — bereits verblüht sind („Sylphide“, „Donauweibchen“), so ist die nächste Etappe der Romantik, für die „Giselle“ so bezeichnend ist, auch heute noch nicht erloschen; die „Giselle“ der russischen Bühne ist durch das plastische Genie Marius Petitpas' im Geiste allgemeinerer und streng abstrakter Formen umgestaltet worden; die ironische Sentimentalität Gautiers, der eigentlich nur Motive der deutschen Romantik stilisierte, wird durch die hohe Geistigkeit des klassischen Tanzes ganz in Schatten gerückt[195].

Um Gautiers Idee in ursprünglicher Reinheit wiederherzustellen, genügt es, daß wir uns an das zuverlässige Zeugnis des Dichters selber halten — an das von ihm geschriebene Libretto und an die von ihm des öfteren verfaßten Schilderungen der Aufführung.

Der Feuilletonredakteur der „La Presse“ hilft sich in der schwierigen Lage, über sein eigenes Werk referieren zu müssen, damit, daß er an Stelle seines Montagsartikels einen Brief an Heinrich Heine bringt, „der sich damals zur Kur in Cotterets befand; schon hatte jene — ursprünglich leichte — Krankheit an ihn gerührt, die ihn acht Jahre ans Bett fesselte und ihn schließlich auf den Montmartrefriedhof brachte, allerdings nicht in einem Sarge groß wie der Dom zu Köln, getragen von acht gewaltigen Riesen, wie er das im ‚Intermezzo‘ forderte, sondern auf einem ärmlichen Katafalk — gefolgt von Paul de Saint Victor und mir — in Gesellschaft von vierzehn deutschen Schuhmachern“[196].

Die Sache liegt so, daß das Thema der „Giselle“ (da ich den Inhalt als bekannt voraussetze, will ich ihn nicht wiedergeben) einem deutschen Sagenstoff entnommen ist, den Heine in seinem Buch „Über Deutschland“ streift, einer Sage von den „Willis“. „Die

Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen; in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heer-

98

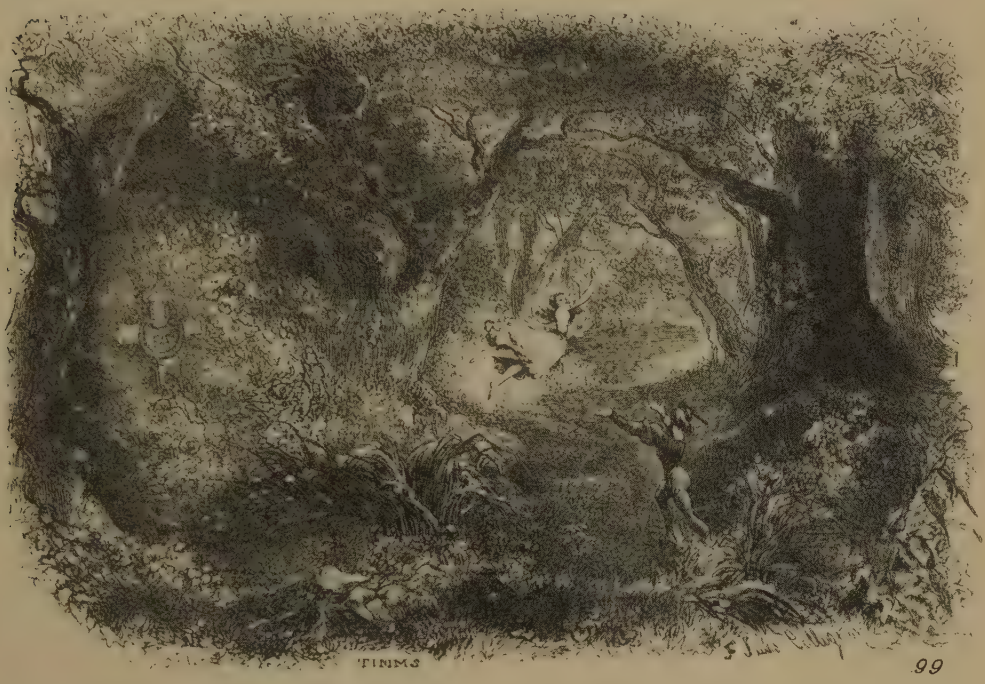
straßen, und wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt. . . ."

Als Gautier die Erzählung las „von diesen Elfen in weißen Kleidern, mit stets feuchtem Kleidersaum, von den Willis mit der schneeweißen Haut und dem erbarmungslosen Walzer", fühlte er,

was für einen Ballettstoff diese Legende barg[197]. Er arbeitete zusammen mit Saint-Georges, der es bereits zuwege gebracht hatte, ein Ballettprogramm aus Cazottes „Verliebtem Teufel" („Dieses großen Dichters, der Hoffmanns Welt erfand mitten im achtzehnten Jahrhundert in der Blütezeit der Enzyklopädisten") zu schaffen; nach drei Tagen hatte die Opéra das Programm der „Giselle" angenommen; eine Woche später hatte Adolf Adan die Musik bereits komponiert und der berühmte Ciceri die Dekorationen entworfen. Coralli studierte die Tänze ein; er selber spielte die Rolle des verräterischen Waldhüters.

Inzwischen mußte Gautier das Motiv, das ihm vorgeschwebt hatte, der Bühne anpassen und auf viele Einzelheiten seiner ursprünglichen, zwanglosen Konzeption verzichten. So etwa hatte sich der Dichter die nächtliche Feier der Willis[198] gedacht: „Es schlägt Mitternacht, und rings vom ganzen Horizont her tanzen Irrlichter heran als Vorläufer der heranschwebenden jungen Mädchen, die auf Bällen oder an den Folgen des Tanzes gestorben sind; als erste erscheint mit Kastagnetten klappernd und im Gefunkel glitzerndweißer Pailletten, mit einem großen, in der Art gotischer Domgalerien à jour-geschnitzten Kamm im Haar, die Tänzerin der Cachucha aus Sevilla; ein Zigeunermädchen, in den Hüften schaukelnd, mit einem Schmuck kabbalistischer Zeichen um den eng gerafften Rock; eine ungarische Tänzerin in pelzverbrämter Mütze, — vor Kälte klirrt sie mit den Sporen an ihren Stiefelchen, als klapperten ihre Zähne; eine Bajadere in einem Kostüm, wie es Amani[199] getragen hat, in einem Mieder aus wohlriechendem Holz, in goldgestreiften Pumphosen, mit einem Halsband aus Metallplatten, die als Spiegel dienen, in langen, hin und her schwankenden Tüchern mit seltsamen Verzierungen, Ringen, die um die Nüstern gelegt sind, mit Schellenbändern an den Knöcheln; und endlich zeigt sich auch schüchtern die letzte kleine Ballettratte[200] in der dürftigen Tracht der Tanzschülerinnen, mit einem Taschentuch um den Hals, die Hände in einem kleinen Muff versteckt. Alle Kostüme dieser exotischen oder nicht exotischen

Typen sind farblos und tragen einen Hauch gespenstischer Gleichförmigkeit an sich."
Gautier mußte auf diese wundervollen Details im Zusammenflug der Schatten aus aller Welt Enden verzichten; doch haben sich die Spuren dieser Idee noch in den Namen der Willis, der Begleiterinnen ihrer Gebieterin Myrtha erhalten: eine von ihnen heißt



ganz im ossianischen Stil „Moina", die andre „Zulmé" wie in Byrons orientalischem Poem.
Im Libretto zur „Giselle" hat Gautier sozusagen das choreographische Element der Legende Heines verstärkt, indem er seine „Giselle" gleichsam als vom Tanz Besessene darstellt.
Der erste Akt des Balletts ist zur Legende hinzuerfunden und dient als Exposition; hier wird Giselles schlichte Liebe zu Loys, dem als einfachen Landmann verkleideten Herzog Albrecht von Schlesien, dem Verlobten der Prinzessin Bathilde von Kurland, gezeigt, dann

die Eifersucht des Waldhüters Hilarius, der das Geheimnis Loys' in Gegenwart seiner Braut verrät, endlich Giselles Kummer und Wahnsinn; diese Intrige, die, wie Gautier mitteilt, Saint Georges erfunden hat, dient als Einleitung für die nächtliche Tanzszene der Willis, die Giselle als neue Schwester in ihren gespenstischen Kreis aufnehmen.

Gautier selber hatte sich diese Szene anders gedacht, nach dem Vorbild einer der „Orientales" Victor Hugos. Die Willis sollten einen Augenblick vor Beginn eines prunkvollen Balls erscheinen, und ihre Königin sollte mit ihrem Zauberstab den Fußboden berühren, um „den tanzenden Füßchen unersättliche Lust zu Walzern, Galopps und Mazurkas zu verleihen". Giselle sollte, nachdem sie die ganze Nacht durchgetanzt hatte, früh am kalten Morgen zur Besinnung kommen, um die Berührung einer eisigen Hand an ihrem Herzen zu verspüren. Gautier fand sich aber mit der andern Version ab, die ganz wesentlich der Symbolik des romantischen Balletts entsprach, wonach auf irdische Seelenleiden und Freuden der Heldin ihr gewandeltes, geisterhaftes und wunderbares Sein in der reinen Kühle des Mondenlichts und in der Zauberatmosphäre des klassischen Tanzes beginnen sollte.

Ebenso sollte die „Willis"-Handlung mit einer Szene schließen, in der die junge Tote ihrem Grabe entsteigt und zu einem Scheinleben in der leidenschaftlichen Umarmung ihres Geliebten erwacht, der das Schlagen ihres Herzens zu hören glaubt."

Dieser Schluß wurde verändert; Giselle erlöst Albrecht vom Verderben, zu dem er verdammt ist, da er unvorsichtigerweise das Grabkreuz verlassen hat, um dem tanzenden Schatten der Geliebten zu folgen; der dämmernde Morgen zerstreut die Gespenster; Albrecht will dem Grabe seine Beute nicht wiedergeben und läßt die schwächer werdende Giselle auf den grünen Hügel niedergleiten; Giselle aber sinkt langsam — in lauter Blumen — in die Erde hinab. Das Ballett schließt in M. J. Petitpas' Transkription mit der Verzweiflung Albrechts. Gautier veränderte aber diese Lösung: „Der Jüngling beugt das Knie vor dem Hügel; er pflückt

einige Blumen, drückt sie an die Brust und entfernt sich, nachdem er sein Haupt an die Schultern der schönen Bathilde gelehnt hat, die ihm verzeiht und ihn tröstet."
Wie soll man den Triumph des Lebens, die Liebe Giselles nach ihrem Ableben, die der wunderbaren Wirklichkeit zum Opfer ge-

100

bracht wird, diese Auflösung erklären, die Petitpas — allem Anschein nach — banal und grausam erschien und dem ursprünglichen Plan des Dichters selber nicht entsprach? Schuld oder Verdienst um diese Veränderung hat der Zufall, der es so fügte, daß Mlle. Forster die Rolle der Prinzessin zu spielen hatte. Die Verse, die den zu Anfang dieses Kapitels angeführten Absatz beschließen, können als Erklärung und als Rechtfertigung für das Final der Giselle dienen:

. . . Alors vous paraissiez, chasseresse superbe,
Un sourire à la bouche, un rayon dans les yeux,
Traînant votre velours sur le velours de l'herbe,
Plus frâiche que l'aurore éclose au bord des cieux;
Belle au regard d'azur, à la tresse dorée,
Que sur ses blancs autels la Grâce, eut adorée,
Pur marbre de Paros, que les Grêces en cœur
Dans leur groupe admetteraient pour quatrième sœur
— De la forêt magique, illuminant la voute
Une vive clarté se répand, — et l'on doute
Si le jour qui renait dans son éclat vermeil,
Vient de votre présence, ou s'il vient du soleil.
Giselle meurt, Albert éperdu se relève,
Et la réalité fait envoler le rève;
Mais en attraits divins, en chaste volupté
Quel rève peut valoir votre réalité?

Über die „Prinzessin Bathilde", oder — genauer gesagt — über die Darstellerin dieser Rolle, Mlle. Forster, finden wir nur zwei flüchtige Bemerkungen im Verlauf der ganzen kritischen Tätigkeit Gautiers: die erste steht im Zusammenhang mit ihrem Auftreten im Ballette „Manon Lescault", wo sie den Dichter an eine zum Leben erwachte Skizze Watteaus erinnerte, die zweite nimmt auf ihr Auftreten in der „Giselle" Bezug.
In einem späteren Essay übrigens, in dem der Inhalt des Balletts auseinandergesetzt wird[201], zollt Gautier der Kunst der Darsteller — Carlotta Grisi und Lucian Petitpas[202] — die schuldige Hochachtung, übergeht aber jene ganz mit Stillschweigen, die „die Wirklichkeit schöner gestaltete als einen Traum". Dem der „Prinzessin Bathilde" 1845 gewidmeten Gedicht geht übrigens eine andre, überaus interessante dichterische Episode vorauf, in welcher die Schönheit jener geschildert wird, die Albrecht-Gautier, wenn auch nur für einen Augenblick und nur in Gedanken, der Carlotta-Giselle hätte vorziehen können.

„Erinnern Sie sich an meine begeisterte kleine Dissertation über das Ohr Mlle. Forsters, an dem Tage, als ich die Ehre hatte, mit Ihnen zusammen bei Mme. Natalie (Fitzjames) zu speisen?" schreibt Gautier in den Jahren 1840/41 an seinen Freund Charles de Boigne; „dieses Ohr inspirierte mich zu einigen Zeilen, die ich

701

dem Biefe hier beifüge[203]." Die unbedeutende intime Episode aus dem Wirken des Ballettkritikers ist mit diesen Zeilen, die ich im Auszug anführe, erschöpft.

Unter den wenig zahlreichen Bühnenwerken Gautiers — darunter findet sich ein Mysterium, eine Harlekinade, eine Komödie im Geiste Molières — ist die „Giselle" ohne Zweifel sein schönster

Erfolg. Wiederholt mußte er, in seiner Eigenschaft als Theaterfeuilletonist, Zeuge der Neuinszenierung seines Meisterwerks in der Opéra werden und die Aufführung des Werkes durch neue Kräfte kritisieren.

* * *

Toujours les Paradis ont été monotones
La douleur est immense et le plaisir borné
Et Dante Alighieri n'a rien imaginé
Que de longs anges blancs avec des nimbes jaunes.
Les musulmans ont fait du ciel un grand sérail,
Mais il faut être turc pour un pareil travail!

Une Péri là-haut s'ennuyait, quoique belle,
C'est être malheureux que d'être heureux toujours,
Elle eût voulu goûter nos plaisirs, nos amours,
Etre femme et souffrir, ainsi qu'une mortelle.
L'éternité c'est long! — Qu'en faire, à moins d'aimer?
Elle s'éprit d'Achmet: qui pourrait l'en blâmer?

Théophile Gautier, „La Péri".

„Die Materie klagt über die Last ihrer Ketten, über die Vergänglichkeit der Dinge, sie strebt nach dem Ideal, nach dem Unendlichen, nach dem Ewigen. — Umgekehrt der Geist, — in seiner abstrakten Melancholie wünscht er Erleben, Erregung, selbst Leiden; er trauert ohne Leib, ihn quält das Verlangen nach Opfer und Leidenschaft. . . ." „Die durch Achmet personifizierte Erde reckt die Arme gen Himmel, der aus den blauen Augen Péris sanft auf ihn niederblickt. . . ."

So deutet Gautier die symbolische Grundlage des von ihm für die Bühne umgeschaffenen einfältigen und farbigen Märchens in einem Brief an seinen Freund Gérard de Nerval[204], einem Brief, der in den Spalten der Zeitung „La Presse" an Stelle einer Besprechung über das Ballett Gautiers, Corallis und Burgmüllers „Péri" veröffentlicht wurde, dessen Uraufführung am 22. Februar 1843 in der Königlichen Musikalischen Akademie („Opéra") stattfand.

Gautier verlegte die Idee des Balletts in ein Milieu von bilderreichem und phantastischem Orientalismus, in ein Milieu, das ihm

in einigen Einzelzügen insofern wert war, als er es auch in sein Privatleben übernommen hatte (Gautier hielt sich selber für einen Türken, ähnlich wie er Victor Hugo für einen Spanier aus der Zeit Karls V. und Lamartine für einen zeitgenössischen Engländer hielt).

Kurz gesagt, ist das Schema des Balletts[205] folgendes: Der vor-

103

nehme Ägypter Achmet, ein Doppelgänger von Lord Byrons Helden und von „Namouna" Mussets, ein orientalischer Don Juan, „hat wohl alle Genüsse, aber noch nicht alle Wünsche erschöpft"; umgeben von Odalisken und Eunuchen langweilt er sich in seinem Harem. In seinen Opiumträumen erscheint ihm — *Péri,* umgeben vom luftigen Gefolge ihrer Gespielinnen in feenhafter Landschaft, die sich vor ihm hinter zurückweichenden Mauern erstreckt (sollten das vielleicht Erinnerungen an Gefühle gewesen sein, die Gautier im berühmten „Klub der Haschischliebhaber" im Hôtel

de Pimodan gehabt haben mag?). Achmet ist von der Vision berauscht und erhält von Péri einen Talisman zum Pfande. Nach einigen Episoden — Achmet schwankt zwischen der Wirklichkeit (in Gestalt seiner geliebten Frau Nurmagal) und dem Traum — entschließt sich Péri, die Liebe Achmets zum letztenmal auf die

104

Probe zu stellen. Sie nimmt die Gestalt Leïlas, einer entlaufenen Sklavin des Paschas, an und verfügt somit nicht mehr über die Flügel, die magischen Zauberkräfte und das Diadem der Himmelsbewohnerinnen, die Achmets Ehrgeiz hätten reizen können. Er aber vermag es, kraft der Liebe zur demütigsten aller Sklavinnen, die er wegen ihrer ganz unerklärlichen Ähnlichkeit mit Péri liebgewonnen hat, in allen Versuchungen und Qualen standhaft zu bleiben. Zum Lohne wird ihm in der Apotheose die Vereinigung

mit Péri, die ihre ursprüngliche Gestalt wieder angenommen hat, gewährt.
So wird denn in der „Péri" gleichsam in umgekehrter Reihenfolge die Handlung der „Giselle" verwirklicht; wenn diese aus dem

105

Kreise ländlicher Alltäglichkeit in die Sphäre geisterhaften Seins versetzt wird, so tauscht Péri die von jeder Leidenschaft gereinigten Freuden der seligen Geister gegen die engen Umgrenzungen irdischer Wirklichkeit ein.
Péris Abstieg vom Himmel erhält ganz konkreten Ausdruck in ihrem berühmten Sprung von der Wolke, die sie trägt, hinunter in

Achmets Arme, einem Sprung, dem der Vorwurf gemacht wird, er gehöre ins Bereich der Akrobatik. „Wäre das nur ein akrobatisches Kunststück," schreibt Gautier an Nerval, „so würden wir kein Wort darüber verlieren; dieses Saltomortale bildet indessen eine Gruppe voller Grazie und Zauber; dies erinnerte wohl eher an eine Taubenfeder, die von der Luft getragen wird, als an einen menschlichen Körper, der sich vom Gerüst hinabwirft."
Gautier war sehr besorgt um die Details lokalen Kolorits bei der Aufführung des Balletts; so wurde die Zither, auf der Grisi-Leïla ihren Tanz begleitet, aus der Privatsammlung des Malers Marilhat[206] geliehen; dieser Maler hatte auch die Kostümskizzen entworfen (die Dekorationen hatte das berühmte Triumvirat Diéterle, Séchan, Dupléchin gemalt); doch war nur Delphine Marqué dazu zu bewegen, eines dieser Kostüme für die Rolle der Nurmagal anzulegen; alle andern zogen es vor, wie Gautier später klagte, sich als operettenhafte Mohren oder als fahrende Komödianten auszustaffieren[207]. In der Uraufführung kam das orientalische Element auch in der Choreographie zum Ausdruck; Leïla tanzte den „Tanz der Biene", der bei der Neuaufführung des Balletts in Fortfall kam.
„Wenn du wüßtest," schreibt Gautier im vorerwähnten Brief — „mit welch' keuscher Ungeschicklichkeit sich Carlotta von ihrem langen weißen Schleier befreit; wie ihre Pose, wenn sie niederkniet unter durchschimmerndem Faltenwurf, an eine antike Venus erinnert, die uns aus ihrer Perlmuttermuschel entgegenlächelt; was für eine kindliche Angst sie ergreift, wenn die gereizte Biene aus dem Blumenkelch auffliegt! Wie gut betont sie ihre Hoffnungen, ihre Ängste, die wechselnden Zufälle des Kampfes! Wie das Mieder, die Schärpe, der Rock, wohin die Biene vorzudringen scheint, in Eile nach rechts und nach links fliegen, um im Sturm des Tanzes zu verschwinden!" ...
Aus dieser Beschreibung läßt sich unschwer folgern, wie wenig Aussicht auf dauernden Erfolg an der prüden Opéra-Bühne derartige Einzelzüge ethnographischer Choreographie haben konnten.

Wenn von den Werken Gautiers, die er fürs Ballett geschaffen hatte, „Péri“, insbesondere aber „Giselle“ unwandelbare Bedeutung als vollendete Musterbeispiele für diese Gattung dramatischer Literatur[208] gewonnen haben, so spielten doch Gautiers

106

andere Ballette eine weniger bedeutungsvolle und auch weniger dauernde Rolle. Vor allen Dingen meine ich hier die „Pâquerette“ (Opéra, 15. Januar 1851), die er zusammen mit Saint-Léon für Fanny Cerrito schrieb, und „Gemma“ (Opéra, 31. Mai 1854, Musik vom Grafen Gabrielli), die ebenfalls für diese Tänzerin bestimmt war. Das Sujet der „Pâquerette“ erinnert vielfach an die Librettos der komischen Opern des XVIII. Jahrhunderts, insbesondere an

Sedaines „Deserteur"; zu Einzelzügen aus dem Dorfleben und einer Verspottung der Stock- und Zopfepoche gesellt sich auch ein Element des Feenhaft-Wunderbaren (der Traum des Helden, des Deserteurs François); die Intrige ist äußerst kompliziert und reich an spontanen Übergängen von Jubel zu neuen Prüfungen. Im Ballett „Gemma" werden wir ins Königreich Neapel versetzt, ins XVII. Jahrhundert, in die Atmosphäre der „phantastischen Bilder" E. Th. A. Hoffmanns. Der Besitz Gemmas ist Anlaß für den Kampf des allgewaltigen Magnetiseurs Santa Croce mit seinem Lieblingsschüler Massimo, eines Kampfes, der nach einer Reihe von außerordentlichen Abenteuern mit dem Triumph der Liebe und mutigem Bezwingen der dämonischen Kraft der Suggestion endet. Der Librettist bedient sich für eines der Bilder eines in der Ballettliteratur besonders beliebten Handgriffs: Gemma will sich vor ihren Verfolgern retten und stellt sich in einen leeren Rahmen an Stelle ihres gemalten Bildnisses, wobei sie dessen Pose annimmt.
Die Ballett-Pantomime „Der Räuber Janko" hat Gautier den Verhältnissen der Privatbühne „Porte Saint Martin" (22. Mai 1858) angepaßt; Gegenstand dieses Balletts ist der Zusammenstoß zwischen dem romantisch-ritterlichen Räuber und den Truppen, vor allen Dingen aber die eigenartigen und schönen ethnographischen Motive aus der ungarischen Pußta.
Du Camp's[209] Erinnerungen legen die Umstände dar, unter welchen Gautier den Plan zu seinem letzten großen Ballett faßte, das er an der Opéra aufführen ließ.
„Einmal (es war 1849 — zu einer Zeit, da die meisten Stücke der „Emaux et Camées" entstanden) brachte ich ihm (Gautier) „Die Befreiung Sacuntalas" in Chézys Übersetzung, die ihm bislang unbekannt war. Er war begeistert von dem Buch; mit kindlicher Freude betrachtete er die Sanskritzeichen, die parallel mit dem Text gedruckt waren; er machte Pläne für eine Reise nach Indien und wollte das Purana Mahabharata in französische Verse bringen. Aus dem allem entstand späterhin das Ballett „Sakuntala", wozu Ernst Reier die Musik schrieb. . . ."

In der „Sakuntala“ (14. Juli 1858) paraphrasiert Gautier, mit möglichster Schonung für seine Quelle, Kalidasas berühmtes Drama. Kalidasa war ein Zeitgenosse Virgils und schildert in seinem Werk die Liebe des Königs Duhsanta zu Sakuntala, der Tochter des Anachoreten Kanva (Wismavitra). Gautier hat die sieben Akte dieses Dramas in zwei Akten zusammengefaßt, in denen der Charakter des Mysteriums sich mit der üblichen „ballettmäßigen“ Behandlung eines dramatischen Gegenstandes paart. Die Rolle der Sakuntala wurde von der Ferraris gegeben. Das wertvolle Buch Emil Bergerats[210], des Schwagers des Dichters, der ihn in den letzten Jahren mit der rührendsten und begeistertsten Hingebung und Liebe umgab und mehr als jeder andere für die Erhaltung seines Ruhmes getan hat, gibt uns die Möglichkeit an die Hand, einige nicht ausgeführte Pläne Gautiers kennen zu lernen.

Während der Roman aus dem Leben Venedigs im XVIII. Jahrhundert und die Neubearbeitung der „Liebe zu den drei Pomeranzen“ Carlo Gozzis für die französische Bühne nur Pläne des Dichters blieben, der mit Alltagsarbeiten überhäuft war, haben sich vollkommen ausgearbeitete Ballettprogramme erhalten, die bis zur Stunde der Initiative der Herren Theaterdirektoren und Ballettmeister harren. Einem Gespräch, das der Dichter mit dem damals jugendlichen Komponisten Massenet hatte, entsprangen zwei Ballettprojekte: „Erlkönig“ und „Der Rattenfänger von Hameln“, — beides den bekannten deutschen Sagenstoffen entnommen, die ja den Verfasser der „Giselle“ stets anregten. Übrigens ist der eigentliche Text der Sage im einen wie im andern Fall nur Gegenstand des ersten Aktes; der zweite Akt ist dann einer weiteren Entfaltung des Stoffes im Geiste der Ballettphantastik gewidmet; zudem gehörte es zu den überkommenen Gepflogenheiten der „Opéra“, daß die Handlung zu einem glücklichen Ende kam. In allen diesen Programmen, genau so wie in „Péri“ und „Giselle“, ist die grundlegende Antithese zwischen Realem und Irrealem durchgeführt, wobei sich in Letzteres recht

häufig ironische Elemente einschleichen. Die Legenden selber werden in Gautiers Bearbeitung durch eine Unmenge von eigenen Erfindungen der Librettisten oder durch Erinnerungen an andere Welten lebendig gestaltet. So sehen im „Rattenfänger" die Mädchen, die des Zauberers Wunderbogen in des Brunnens tiefen Grund

107

lockte, ihr Schicksal im Spiegel der hier personifizierten Wahrheit; diese Gestalt ist ganz ohne Zweifel ein Atavismus der toten Ballettallegorik des „grand siècle" und des ersten Kaiserreichs. Wenn weiterhin nur *eine* alte weiße Ratte auf des Rattenfängers Ruf nicht hört, und er zwei junge Ratten nach ihr ausschickt, so ist das eine genaue Wiederholung des Handgriffs, den der

babylonische Magier anwendet, der in Lukians satirischem Dialog „Der Lügenfreund" die Schlangen vertilgt. Ein Plan zu einem andern Ballett, von dem Bergerat erzählt, entsprang einer malerischen Impression: am 18. Mai 1870 pries Gautier in seinem Feuilleton im Moniteur in den höchsten Tönen ein Bild des damals noch nicht populären Kunstmalers Fortuni „Hochzeit im Madrider

108

Vikariat"; der Artikel festigte des Künstlers Ruf in Paris und darum auch in der Welt. Dasselbe Gemälde gab Gautier den Gedanken ein, ein Ballett: „Die Hochzeit in Sevilla" zu schreiben, wobei das Sujet den Rahmen hergeben sollte für einen Zyklus von allerhand ethnographischen Tänzen. Carmen, die Heldin des Balletts, heiratet den reichen Don Torribio, verheißt aber am Abend ihrer Trauung ihre Liebe dem armen, doch sehr verliebten Torrero Paco; die Handlung hat das Gepräge einer malerischen Groteske.

Noch interessanter ist der letzte der auf uns gekommenen Ballettpläne wegen der damit verknüpften literarischen Analogien: „Die verliebte Statue“. Hier wird die Sage vom Jüngling, der sich mit einem Idol der Venus verlobte — einer Sage, die Prosper Mérimée in seiner „Venus von Arles“ und vor kurzem Gabriele d'Annunzio in der „Pisanella“ verarbeitet hat, mit der Tannhäusersage verbunden. Die Handlung spielt in Deutschland und in Rom und gibt Anlaß zu so dekorativen Bühneneffekten, wie etwa die nächtliche Messe im Colosseum.

Man wird sich nicht weiter darüber wundern dürfen, daß bei dem unaufhaltsamen Sinken und bei der steten Degeneration des französischen Balletts Gautiers Pläne keine Verwirklichung fanden[211]. Indessen war das Schaffen solcher Pläne eine der Lebensnotwendigkeiten für Gautiers dichterisches Ingenium. „Diese Form des Tanzpoems“, bestätigt Bergerat vollkommen richtig, „zog seinen objektiven Geist besonders an, einen Geist, den das Theater nur fesseln konnte durch Farbenkomplexe, durch Verbindungen von Linien und Gruppen.“

Anmerkungen

1) Der Titel der Schrift lautet: „Ghulielmo hebrei Pisauriensis de Praticha, seu arte tripudii vulgare opusculum feliciter incipit.“ Die Handschrift der Nationalbibliothek in Paris ist vom Jahre 1463 datiert.

2) La ermonia suave e'l dolce canto — Che per l'audito passa dentro al core — Di gran dolcezza nascie vivo ardore — Da cui il danzar poi vien, che piaze tanto.

3) Auch Petrarca gehörte zu den Verächtern des Tanzes; er verurteilte diese „Lustbarkeit als ebenso lächerlich als schimpflich“. Petrarca. De Remediis utriusque Fortunae, cap. XXIV, De Choreis. Ich zitiere nach dem ausgezeichneten Werk von E. Rodocanachi: La femme italienne à l'époque de la Renaissance. Paris. Hachette 1907, p. 196—211.

4) „Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta“, — die erste Auflage ist der Großherzogin Bianca Capello von Toscana gewidmet und im Jahre 1581 in Venedig gedruckt. Im ersten Teil des Buches, das mit Illustrationen und einem ganzen Strauß von gereimten Widmungen geschmückt ist, werden „die verschiednen Benennungen, welche Handlungen und Bewegungen, die in Tänzen vorzukommen pflegen, beigelegt werden, dargelegt. Und mit mancherlei Regeln wird erklärt, in welchem Sinne und in welcher Art sie durchzuführen sind.“ Der zweite Teil enthält die Beschreibung verschiedner „Ballette“ und die dazugehörigen Noten.

5) Ich habe mir nicht vorgenommen, hier eine detaillierte Bibliographie des Tanzes in der italienischen Renaissance zu bringen. Übrigens entbehrt es nicht eines gewissen Interesses, unter den einschlägigen Schriften auf einen Dialog über den Tanz des Rinaldo Corsa hinzuweisen; die Schrift erschien 1565 in Venedig. Die Dialogpartnerin Frigia will nicht anerkennen, daß der Tanz ein Vergnügen sei, welches an Adel Turnieren oder der Komödie gleichkäme. Ihr Partner Cerneo rühmt den Tanz und argumentiert philosophisch: „Beim Tanz ist des Mannes rechte Hand mit der linken Hand des Weibes verbunden, infolgedessen die vollendete Verbindung der menschlichen Natur zur Darstellung gelangt.“

6) Il Cortigiano.

7) Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des danses. Der Verfasser hielt es für notwendig, sich eines übrigens recht durchsichtigen Pseudonyms zu bedienen. Für die wohlwollende Duldsamkeit

dieses Geistlichen ist das dem Ecclesiasten entnommene Motto bezeichnend: „Tempus plangendi et tempus saltandi."

8) Antonius de Arena provencalis de Bragardissima villa de Salerii widmete es seinen Freunden, den Tanzliebhabern. Im Vorwort der Londoner Ausgabe wird mitgeteilt, daß Arena Bürger der Stadt Souilly bei Toulon war, wo er 1644 starb; er hinterließ ein in „elegantem Stil" geschriebenes „Buch über den Tanz". Der „macaronische" Stil ist eine Verbindung des französischen Lexikons mit lateinischen Formen: es ist das eine Art Küchenlatein mit starkem Lokalkolorit. Arenas Definition des Tanzes ist überaus einfach: „Ich sagte, der Tanz ist die größte Tröstung, die Männern zuteil wird, wenn sie mit schönen Jungfrauen tanzen." Die Lektionen werden in Versen auseinandergesetzt; als Beispiel zwei solcher Verse im eleganten Versmaß:

Quatuor in mensura ictus marchabis eundo.
Atque retornando quatuor ipse dabis.

Die abschließende Rede, admonitio, an die Tanzenden hat eher psychologischen als sachlichen Charakter: „Verhalte dich so, daß in allen Stücken die Ehre Siegerin bleibt: bist du nicht weiberlieb (paillardus), wirst du verflucht sein. Begegnet dir eine Schöne, so laß es dir nicht einfallen, deine Absichten aufzugeben: das Weib sträubt sich immer gegen das, was es selber zu erhalten wünscht."

9) Cp. La vie de Quinault, pag. 29, vorangeschickt dem ersten Bande Théatre de Quinault Paris, 1715.

10) Henri Prunières behandelt in seinem kapitalen Werk „Le ballet de cour en France, — Paris 1911" das höfische Ballett im 16. und 17. Jahrhundert. Prunières erläutert die Theater- und Musiktheorien seiner Schöpfer und reproduziert das Material vollständig nach dem Ballett „La délivrance de Renaud".

11) 1688 widmet der Akademiker der Tanzkunst André Lorin sein Werk, von dem weiter unten die Rede sein wird, dem König „de qui la danse faisait le plus doux attachement".

12) „Un ballet, accompagné de comedie." Gazette, 18. 10. 1670.

13) Regnard. Le carneval de Venise. Bd. IV der Ausgabe von 1778 Oeuvres de Regnard.

14) Eine ausführliche Darstellung der allgemeinen Geschichte des Balletts wird der Leser in den entsprechenden Kapiteln des nachstehenden Buches finden: F. de Ménil, Histoire de la danse — in der Sammlung Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts; Gaston Vuillier. La danse. Paris. Hachette; Karl Storck: Der Tanz, Bielefeld 1903. Velhagen und Klasing; ferner sei noch auf Rodocanachi, op. cit. verwiesen und auf Oscar Bie: Der Tanz. Berlin 1906. Bard, Marquardt — ein etwas kompliziert angelegtes, doch sehr inhaltreiches Werk, ein Labyrinth an Wissen über den Tanz und ihm verwandte Künste.

15) Des ballets anciens et modernes selon les règles du théatre. A Paris chez René Guignardt. MDCLXXXII.

16) Meursius brachte nur eine Herzählung der griechischen Tanzbenennungen. In den diesbezüglichen Teilen der „Rhetorik" des berühmten Scaliger, in den Werken anderer Humanisten wie Salmasius und Boulanger finden wir Abhandlungen über den antiken Tanz — ein wahres Zitatenmosaik.

17) Es ist nie gelungen, in der nicht edierten Handschrift der Brüder Parfaict (bedeutende französische Theaterchronisten) ein Gerichtsmemorandum betreffend eine Klage Beauchamps gegen Feuillet wegen Nachahmung seiner Methode zu finden.

18) Lorins Handschrift hat den Titel „Livre de la Contredanse du Roy Présenté à sa Majesté par André Lorin l'un de ses académiciens pour la danse" und ist in der Pariser National-Bibliothek sub No. 1697—98 inventarisiert. Die Schrift ist augenscheinlich nirgends beschrieben. Es handelt sich um ein Folioheft; der Einband ist mit den königlichen Lilien geschmückt. Die Handschrift beginnt mit einer 1721 nachgetragenen Widmung an Ludwig XV.; es folgt ein Porträt Ludwig XIV. in Aquarell und die ursprüngliche Widmung. Der Autor hat das Buch nach seiner Rückkehr aus England geschrieben, wohin er zwecks Vervollkommnung seiner Kentnisse gereist war. Er empfiehlt seine „neue Erfindung, auf die niemand vor ihm gekommen war", der gnädigen Aufmerksamkeit des Königs. Als erster beschreibt er den „Contredanse"; er verherrlicht seine Entdeckung und schreibt als taktvoller Höfling einen Teil seiner Verdienste Ludwig zu:

On n'avait jamais pu décrire
Cette maniére de danser
Je viens de la tracer, et l'on n'aura qu'à lire
Pour l'aprendre et pour l'exercer
. . . . . .
On sait que rien n'est impossible
Dessous Ton Règne Glorieux.

Als grundlegend für seine „allgemeine Instruktion für alle Contredanses" hält er die Beschreibung des Tanzes „Bells" (Les cloches ou le carillon), der er eine aquarellierte Abbildung der Glocken voraufschickt. Um das darzustellen, bringt er vier bemalte Paare — Miniaturfiguren von Kavalieren und Damen in Hoftracht. Er bringt ihre wechselweise Stellung im Bilde zur Darstellung und bezeichnet mit Linien den weiteren Verlauf des Tanzes; mit Pfeilen wird die Richtung der Bewegungen vermerkt.
Die auszuführenden „Pas" und „Tempi" werden mit Buchstabensiglen bezeichnet, die unter der Musikbegleitung vermerkt stehen.
Die Handschrift schließt mit Verswidmungen an verschiedene hochstehende Persönlichkeiten (an den Dauphin, an Prinzen von Geblüt), für welche der Verfasser die Tänze erfunden hatte. So ist der Tanz „Le Je vous prie"

Madame de Montespan und der Tanz „Excusez moi" der Maintenon gewidmet.
Lorins zweite Handschrift „Instruction facile pour dancer les Contredances" ist der ersten analog, doch begnügt er sich bei den Beschreibungen mit einem tracé des Tanzes und mit Buchstabensiglen.

19) Die vom Tanzmeister John Weaver besorgte englische Übersetzung der „Choreographie" unter dem Titel „Orchesography" hat zwei Auflagen erlebt. Feuillets Prinzipien wurden aufgegriffen von Guillemain, „Principes de la Choréographie", Paris, 1765; Magny, „Choréographie" 1774; „Eléments de choréographie" von M. Malpied, ein Schüler des berühmten Tänzers Marcel; C. J. von Feldtenstein „Erweiterung der Kunst nach der Choreographie"; vier anonyme Handschriften der Opernbibliothek in Paris sub No. No. 5437, 5466, 7867, 1275, usw. Unter den nach Feuillets Methode zusammengestellten Handbüchern und Tanzalben seien hier genannt: 10 Handbücher von Feuillet, 2 von Désaix; die Alben von Gaudran (1712), von Guillaume (1760), „Almanach" (1780), Landrin, de Chavanne (1767), acht anonyme Handbücher in der Opernbibliothek, insbesondere aber Garay: „Receuil de tous les pas, et entrées qui composent l'école de danse du Théatre de l'Opéra" — ein klassisches Repertoir von Tänzen. Nicht unerwähnt darf ferner bleiben ein choreographisches Handbuch „Représentation de différentes espèces de danses", 1745 (Nationalbibliothek, französische Handschrift sub No. 14 884). Historische Essays über die Entwicklung der Choreographie bei F. de Menil „Histoire de la danse", op. cit. und Oscar Bie „Ballet als Literatur", Berlin-Bard, Marquardt. Der letzte Versuch, Tänze rationell aufzuschreiben, wurde vom Ballettmeister Saint Léon unternommen, und zwar in seiner „Sténochoréographie" (Paris, 1852). Dort finden sich auch Charakteristiken von einer ganzen Reihe von Ballettmeistern, darunter auch von *Noverre* und *Viganò*. In Rußland benutzte Petitpas die Methode Stepanows für die Beschreibung der Ballette.

20) Im Paragraphen über das Ballett in seinem „Dictionnaire de Musique" fordert Rousseau die Verbannung des Tanzes von der Bühne, „der nichts als sich selber ausmalt"; er wendet sich gegen die *allegorischen* Ballette, die lediglich *intellektueller* Konzeption, nicht emotionalem Erleben entspringen, und darum für Bühneneindrücke untauglich seien.

21) Vgl. Mlle. Sallé par Emile Dacier. Paris. 1909. Plon, pag. 147 ss. dieser vortrefflichen Untersuchung.

22) Über sein Libretto zum „Zoroaster" vgl. Lionel de la Laurencie, „Rameau" in der Sammlung „Les Musiciens célèbres", Paris.

23) „La Danse Ancienne et Moderne ou traité historique de la danse par M. de Cahusac" ... A la Haye.

24) Oeuvres de Diderot. Edit. Assézat (Garnier Frères) 1875. t. VII. Dorval et moi. Troisième entretien.

25) Sujet: Ein junger Bauer und ein Bauernmädchen kehren abends vom Felde heim. Sie treffen sich unweit von ihrem Dorf in einem Hain und wollen einen Tanz üben, den sie am kommenden Sonntag unter der großen Weide aufführen werden.
Erster Akt. 1. Szene. — Ihre erste Bewegung: freudiges Überraschen. Es wird pantomimisch zum Ausdruck gebracht. Sie nähern sich einander; die Begrüßung erfolgt; der junge Bauer macht dem Bauernmädchen den Vorschlag, den Tanz zu üben: sie erwidert ihm, es wäre schon spät, auch fürchte sie sich vor Vorwürfen. Er besteht auf seinem Vorschlag, sie gibt nach; sie legen ihr Arbeitsgerät nieder: das ist das Rezitativ. Der natürliche Schritt (pas marchés) und die nicht rhythmische Pantomime — ist das Rezitativ des Tanzes.
Sie wiederholen den Tanz; sie studieren Gesten und „Pas" ein; sie machen einander auf ihre Fehler aufmerksam, sie fangen von vorne an; geht es gut, so ermuntern sie einander; machen sie Fehler, so ärgern sie sich: das ist ein Rezitativ, das durch eine *Arietta* unterbrochen werden könnte. Hier muß das Orchester zu Worte kommen; es muß die Reden wiedergeben, die Handlungen darstellen. Der Poet hat dem Orchester diktiert, was es zu sagen hat; der Musiker hat es niedergeschrieben, der Maler hat die Bilder ersonnen; der Pantomime hat die „Pas" und Gesten zu gestalten.
Mit Leichtigkeit werden Sie hieraus folgern, daß alles verloren ist, wenn der Tanz nicht wie ein Poem verfaßt wurde, wenn des Dichters Rede nichts taugt, wenn er es nicht verstanden hat, anmutige Bilder zu finden, wenn der Tänzer nicht zu spielen, und wenn das Orchester nicht zu reden versteht.
Zweite Szene. Während sie mit dem Einüben des Tanzes beschäftigt sind, hört man schreckliche Laute erschallen. Die Kinder stehn betroffen; sie horchen; der Lärm hört auf; sie beruhigen sich und fahren im Tanze fort; dieselben Laute bannen sie wieder an den Fleck, und wieder sind sie betroffen: das ist ein *Rezitativ,* das teilweise mit Gesang verbunden ist. Es folgt eine *Pantomime* des Bauernmädchens, das Anstalten macht zu fliehen, und des jungen Bauern, der sie zurückhält. Er will seine Gründe anführen, sie weigert sich, ihn anzuhören; es kommt zwischen den beiden zu einem sehr lebhaften *Duett.*
Dieses Duett ist durch ein kleines Rezitativ vorbereitet, welches sich aus geringen Gesten des Gesichts, des Körpers und der Arme der Kinder zusammensetzt, die einander den Ort zeigen, von woher der Lärm ertönt. . . ."
Dorval führt diese erläuternde Parallele zwischen dem Aufbau eines musikalischen und choreographischen Dramas bis ans Ende durch; so stellt er beispielsweise eine Bauernschar dem Chor in der Oper gegenüber u. a. m.
Seine abschließenden Worte nehmen Noverres Auffassung vorweg und behaupten die Autonomie und das *Spezifische* des Tanzes:
„Der Tanz muß der Form einer wahrhaften Dichtung gleichgestellt werden; er muß verzeichnet und von allen andern nachahmenden Künsten gesondert werden."

26) The life and works of the Chevalier Noverre. Edited by Charles Edwin Noverre. London, 1888. Noverre wird hier der Titel „Cavalier" zugeschrieben, weil er Ritter des päpstlichen Ordens vom Heiligen Geiste war. 26a) Laut Mitteilung der „Biographie générale Didot" soll er der Sohn eines Adjutanten gewesen sein, der sich in Karls XII. Diensten befand; auch soll er sich zur militärischen Laufbahn vorbereitet haben.

27) Lettres sur la danse et le Ballet, par M. Noverre, Maître de Ballets de Son Altesse Sérénissime le Duc de Wurtemberg et ci-devant des Théatres de Paris, Lyon, Marseille, Londres etc. A Lyon 1760.

28) Diese Methode forderte in der Folge M. G. Chénier, den berühmten Bruder des noch unbekannten André, in dem Poem „Principes des arts" zur Kritik heraus.

Noverre, sur un art, qu'il crut universel
Du ton le plus auguste endoctrinant l'Europe
Eut fait danser Joad, Phèdre et le Misanthrope.
. . . . . .
Je n'aime point à voir les enfants de Jason
Egorgés en dansant par leur mère qui danse
Sous des coups mesurés expirer en cadence.
. . . . . .
Du sort d'Albe ou de Rome un entrechat.

29) Zu Noverres Aufenthalt in der württembergischen Residenz vgl. vor allem J. Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, II., pag. 59, 60 ff., ferner auch: Uriot, Descriptions des fêtes données pendant quatorze jours etc., Stuttgart 1763 (die Ballette „Jason und Medea" und „Orpheus und Eurydike"). Eine wirklich erschöpfende Nachrichtenquelle zu dieser Schaffensperiode Noverres ist ein elfbändiges Manuskript, das aus der Sammlung des Königs Stanislaus-August von Polen stammt und in der Bibliothek der Akademie der Künste in Petersburg bewahrt wird. Diese Sammlung ist datiert: „Ludwigsburg, 10. November 1766". Im ersten Bande, betitelt „Théorie et pratique de la danse", werden Noverres theoretische Anschauungen, in fast vollkommener Übereinstimmung mit der Lyoner Ausgabe, auseinandergesetzt; die übrigen Bände enthalten eine Libretto-Sammlung, Noten zu Balletten, komponiert von Noverres Mitarbeitern Jomelli, Deller, Rudolf u. a. Endlich fünf Sammelbände von Skizzen des berühmten Kostümeurs Simon Louis Boquet, Entwürfe zu Theaterkostümen (zusammen 445 Blätter, darunter einige Doubletten); zwei dieser Bände sind ausschließlich dem Ballett gewidmet. Von eben demselben Boquet, dessinateur des Menus plaisirs du Roy, stammen die Kopfleisten zu den Programmen. Die hier gebrachten Reproduktionen dieses führenden Meisters des XVIII. Jahrhunderts wurden nach der Sammlung, die der Opernbibliothek in Paris gehört und teilweise aus Originalen von Boquets Hand besteht, die auch zum Teil von ihm signiert sind, hergestellt.

Die oben genannte Handschrift wurde in der Zeitschrift „Starije Gody" (Januar 1915) von Wsjewolodskij-Gerngroß beschrieben.

30) Von den Erfolgen Noverres in Italien spricht Mme. de Genlis in ihren Memoiren.

31) Vgl. hierzu wie auch zu dem weiter unten stehenden Briefauszug: „L'académie royale de musique au 18 siècle par Emile Compardon." Paris, 1884. II. pag. 202 s.

32) August 1776.

33) Archiv der „Opéra", Etat des appointements.

34) Band XI, p. 355 s.

35) Oktober 1776.

36) Wir finden dieses Ballett auch in den bekannten „Gemäldebriefen", die eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts — nämlich Wilhelm Heinse — an den Dichter Gleim sandte, angeführt. Die „Gemäldebriefe" werden im „Deutschen Merkur" veröffentlicht. — In einem Brief (August 1776), in dem er vom Plan zu einer Biographie des Apelles redet, spricht er auch von der „unvergleichlichen einzigen Szene in der Geschichte mit der reizenden Campaspe, die Noverre in seinem lieblichsten Zaubertanz wie Anadyomene wieder erweckt hat".

37) XI, 384.

38) Ibid. p. 411.

39) Februar 1777.

40) Correspondance XI, p. 443.

41) April 1777.

42) Archives nationales O^1, 634. Vgl. auch Compardon op. cit.

43) Castil Blaze, einer der späteren Direktoren der Oper, teilt mit: „Mozart kehrte 1778 nach Paris zurück, er hielt sich dort acht Monate auf und schrieb nichts für unsere Bühne." (Castil Blaze: L'académie impériale de Musique 1855.) Die Musik zu den „petits riens" stammt nicht ausschließlich von Mozart, und der Teil, den er komponiert hat, ist noch nicht einwandfrei ermittelt.

44) Bd. XII, Juni 1778. Vom „Mercure" wird nur ohne weitere Begründung der Erfolg der „petits riens" konstatiert.

45) „Mercure", Mai 1778.

46) Genauer gesagt — einige Szenen aus der „Medea". Vermerkt sei, daß Vestris die Urheberschaft dieser Szenen ausschließlich sich selber zuschreibt. (Vgl. Gaston Capon: Les Vestris. Ausgabe des „Mercure de France", Paris, 1908.) Die „Correspondance" bringt Januar 1771 eine interessante Beurteilung des Versuchs Vestris'. Die „Medea" wurde nach der „Ismene"

de la Bordes aufgeführt, und zwar mit seiner schlechten Musik „allen Genies und Geschmackes bar". „Diese Oper hatte Glück wegen des Balletts ‚Jason und Medea', das man ihr ‚angehakt' hatte."

„Vestris hatte die andern Umstände, die nicht minder wesentlich als die Musik sind, nicht in Berechnung gezogen, — nämlich daß in Noverres Ballett Tanz und rhythmischer Schritt (cadencé) scharf voneinander gesondert sind; getanzt wird nur bei großen Ausbrüchen von Leidenschaften, in entscheidenden Augenblicken; im Verlauf der Szenen wird in der Tat im Takt gegangen, aber nicht getanzt.

Dieser Übergang vom rhythmischen Schritt zum Tanz und vom Tanz zum rhythmischen Schritt ist in Vorführungen dieser Art ebenso notwendig, wie in der Oper der Übergang vom Rezitativ zur Arie und von der Arie zum Rezitativ, tanzen aber nur um zu tanzen darf man nur dann, wenn das Tanzstück (la pièce en danse) beendet ist."

An der Motivierung dieser Kritik ist der Verfasser der weiter oben angeführten Gespräche — Denis Diderot — unschwer zu erkennen. In der „Correspondance" — August 1761 — hatte er sich bereits zu der ungemein wichtigen Frage (erneut wurde sie unter Viganò erörtert und ist auch bis zur Stunde noch nicht endgültig gelöst) über den nicht tanzmäßigen Schritt im Ballett geäußert.

„Der einfache Schritt im Tanzdrama hat bemessen und kräftiger betont (marqué) zu sein als bei unsrer natürlichen Gangart" (ähnlich dem musikalischen Vortrag — declamation notée — im vokalen Drama). Der Übergang vom gewöhnlichen Schritt zum Tanz ist ungeheuer groß.

Vgl. „Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc." Edition Maurice Tourneux Garnier 1880. Mitteilungen über Noverre werden in einer Reihe von Bänden gebracht.

47) Correspondance, XII, 368.

48) Correspondance, Bd. XII, August 1780. „Die Idee des Festes in Montreuil schien uns neu und heiter zu sein."

49) Im Opernarchiv hat sich eine Notiz Direktor Frankers über Auszahlung einer Pension an Noverre von 3000 Francs bis 1792 und späterhin von 375 Francs erhalten.

Weil der Bürger Noverre nur 6 Jahre im Dienst gestanden hat, zweifelt er an seiner Pensionsberechtigung.

50) Noch früher hatte die „Correspondance" über das „vortreffliche Werk" Noverres geschrieben: „Dieses Werk, flammend geschrieben, voller Ideen und Anregungen, überragt in jeder Hinsicht Cahusacs kleinen Traktat über den Tanz." (15. August 1761, Bd. IV, 451.)

51) Die zweite Auflage ist unverändert, hat aber ein Vorwort. London, 1783.

52) Auf der Titelseite dieses kalligraphischen Kunstwerks lesen wir: Cet ouvrage est entièrement de la main de Mr. le Chevalier de Berny d'après le

Manuscrit de Mr. Noverre. Der Titel lautet: „Théorie et pratique de la Danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume et des décorations qui leurs sont propres par M. Noverre. Tome I."; der Text stimmt im allgemeinen mit dem ersten Band der weiter oben beschriebenen Petersburger Handschrift überein.
In seiner „Geschichte des Tanzes" bringt S. N. Chudekoff noch zwei Originalbriefe Noverres, adressiert an seinen Freund und Rivalen Gardel, dessen Frau (sie war Tänzerin) Noverre seine „vergötterte Muse" nennt.

53) Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre, ancien maître de ballet en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris. 4 Tomes. St. Pétersbourg chez Jean Charles Schnoor 1803.

54) In Diderots und d'Alamberts Enzyklopädie (das Kapitel über den Tanz hat Cahusac zum Verfasser) wird die Entstehung bestimmter Tanzformen ohne jeden Vorbehalt Theseus oder Dionysos zugeschrieben.

55) Der Ballettmeister Angiolini entwickelt in einem seiner Aufsätze die genau entgegengesetzte Meinung und behauptet, die antike Pantomime wäre Tanz. Er begründet diese Auffassung mit einem Hinweis auf eine Stelle im Apulejus, auf die sich auch Noverre stützt. Venus tanzt in der Szene „Das Urteil des Paris" nur darum nicht, weil die gegebene Situation das nicht erfordert. Vgl. seine „Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet-pantomime tragique de Sémiramis. Vienne 1765." Ebendort findet sich ein kleiner Panegyrikus auf Noverre.

56) Dieses Memorandum wird kommentiert und teilweise auch angeführt in Edmont de Goncourts „La Guimard" in der Serie: Les articles du XVIII. siècle. Paris, Charpentier 1893, p. 165—167, ebenfalls bei Compardon. L'académie, op. cit.

57) Dieser Umstand gab jenen, die Noverre nicht wohlwollten, Anlaß, daran zu zweifeln, daß er der wahre Verfasser der „Briefe über den Tanz" sei. Der Tänzer Gardel, ein Bruder der Ballerina und Maitresse des Herzogs Karl-Eugen, Agathe mit Namen, behauptete in einem Brief an F. L. Schröder, Noverres Bücher und Programme würden von einem gewissen Abbé verfaßt, der ihm überallhin folgte. Vgl. Sittard: Die Musik usw., op. cit.

58) Geschichte der Tanzkunst bei den cultivierten Völkern von Albert Czerwinski, Leipzig 1862.

59) Zitiert bei Eduard Hanslick: „Musikalisches und Literarisches", pag. 207.

60) Zur Darlegung der Theorie Noverres haben wir hier die vorerwähnte Petersburger Ausgabe benutzt. Indessen war das nicht die letzte Ausgabe. 1807 erscheinen die „Lettres sur les arts imitatifs en général et sur la danse en particulier par J. G. Noverre". Die Ausgabe ist der Kaiserin von Frankreich gewidmet und umfaßt zwei Bände. Der Inhalt des Buches ist mit dem der Petersburger Ausgabe gleichlautend. Ergänzend wird dort noch ein Brief

Noverres an den Abbé de Voisin gebracht und zwei Briefe Voltaires; der erste Band ist Dauberval gewidmet.

61) Letteré di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi. In Milano 1773.

62) Diese Programme haben vor kurzem Gordon Craig den Anlaß gegeben, Noverre „Scharlatanerie" vorzuwerfen.

63) Reflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi. In Londra 1775.

64) F. de Ménil teilt in dem oben von uns angeführten Buche mit, daß Noverres Standpunkt in unsern Tagen obgesiegt habe; diese Meinung wird durch die Praxis des russischen Balletts widerlegt. M. J. Petipas Werke konnten erhalten und teilweise dank choreographischer Niederschrift wieder aufgeführt werden nach der Methode Stepanows; allerdings ist diese Methode nur anwendbar, wenn noch die lebendige Tradition der Ausführung vorhanden ist.

65) Introduction au ballet des Horaces ou petite reponse aux grandes lettres du sieur Angiolini.

66) Es sei auf die italienischen Broschüren „Von der vermeintlichen Entgegnung Noverres an Angiolini" und „Den Liebhabern von Ballett-Pantomimen" verwiesen, desgleichen in französischer Sprache: „Brief eines der kleinen Orakel des Herrn Angiolini an den großen Noverre."

67) La déclamation théatrale. Poème didactique. Paris 1776. Dem Poem werden „Mitteilungen über den Tanz" voraufgeschickt. Der vierte Gesang ist dem Tanze gewidmet und ist eigentlich eine in Versen abgefaßte Darlegung der choreographischen Lehren Noverres. Ich zitiere hier einige geschickt formulierte Zweizeiler-Aphorismen:

Que votre corps liant n'offre rien de pénible,
Et se ploie aisément sur le genoux ilexible.

Que les pieds, avec soin rejetés en dehors,
Des jarrets trop distants rapprochent les réssorts.

Que l'épaule s'efface, et que chaque partie,
En paraissant se fuir, soit pourtant assortie.

68) L'Art de la danse. Poème en quatre chants calqué sur l'Art Poétique de Boileau Despréaux par Jean Etienne Despréaux. Der Verfasser dieser Dichtung, ein Tänzer zweiten Ranges, war mit der berühmten Guimard verheiratet; daher auch seine persönlichen und ideellen Beziehungen zum Ballett; seine interessanten Memoiren sind erhalten.

69) Um euer Repertoire ununterbrochen auffüllen zu können, — studiert Mythologie und Geschichte: — gerade hierdurch hat Noverre ganz Paris bezaubert.

70) Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les régles et les principes de cet art avec des réflexions critiques et des anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne. Das kleine Büchlein ist der hier unter der Chiffer 9. versteckten, hier mehr als einmal angeführten Guimard gewidmet; sie war eine der gefährlichsten Kurtisanen jener Epoche; merkwürdig rührend ist in der Widmung der Lobpreis ihrer Tugend und die Erwähnung ihrer Wohltätigkeit.

71) Essai ou principes élémentaires de l'art de la danse par J. J. Martinet, Maître à danser, Lausanne.

72) Lettre de Monsieur le Baron *** Ancien Capitaine de cavalerie, chevalier de l'ordre Royal et militaire de St. Louis — à une Rivale de Terpsichore. Londres 1775. Gaëtan Vestris behauptete, Gardel habe seine Schriften anderweitig in Auftrag gegeben und wäre selber wohl kaum imstande gewesen, sie vorzulesen.

73) Lettres à Sophie sur la Danse suivies d'entretiens sur les dances anciennes, moderne, religieuse, civil et théatrale. Par M. Baron, Paris 1825. In sieben Briefen wird in unterhaltender Form die Geschichte des Tanzes gebracht. Der Verfasser betont, daß er nicht Tänzer, sondern Dilettant wäre. Die sieben darauf folgenden Dialoge werden von zwei Tänzern „Demokrit" und „Heraklit" — einem Verehrer Noverres — geführt.

74) Eine Beschreibung dieser Veranstaltung, die wir den „St. Peterburgskija Wjedomosti" entlehnten, wird der Leser beispielsweise in A. Pleschtschejews „Unser Ballett" — pag. 50, 2. Aufl. — finden.

75) Die Frage wird übrigens dadurch kompliziert, daß dieses Programm dem Libretto der gleichnamigen Operette Pezays (1771) entlehnt wurde. Das in Smolna aufgeführte Ballett könnte vielleicht eine von Noverre unabhängige Entlehnung sein.

76) „Endlich gefällt mir Italien. Täglich von sieben bis Mitternacht höre ich Musik und sehe zwei Ballette; bliebe noch das Klima. . . ." (Brief Stendhals vom 23. März 1818.)

77) Vie de Rossini par M. de Stendhal, sec. édition. Vgl. insbesondere cap. 44 „Du matérial des Théatres d'Italie".

78) „Meinem Eindruck nach zeichnet sich der Franzose durch die ausgesprochenste Talentlosigkeit auf dem Gebiete der Musik aus," — schreibt Stendhal in seiner Selbstbiographie „Vie de Henri Brulard". Hier auch spricht er übrigens den Italienern jede Befähigung zum Tanze ab.

78a) Vgl. Nietzsches Ausführungen über Bizets „Carmen".

79) Duport folgte Mlle. Georges nach Rußland, besuchte 1809 Moskau und verließ Petersburg 1811. In Rußland nahm er an 138 Vorstellungen teil. Sein Gehalt war fabelhaft hoch. Vgl. über ihn Wiegel.

80) Was ist das für eine Taglioni? Die Daten aller vorhandenen Biographien lauten dahin, daß die berühmte Maria Taglioni erst 5 Jahre später in Wien debütierte, als sie 18 (oder 13) Jahre alt war. Vielleicht handelt es sich um die Schwester ihres Vaters, die wegen ihrer außergewöhnlichen Schönheit berühmt war und später den venezianischen Patrizier Contarini heiratete?

81) Was ist unter Stendhals „idealer Schönheit" zu verstehen? Seine sensualistische Ästhetik definiert Schönheit als „Verheißung des Glücks". Die *ideale* Schönheit aber ist nicht eine empirische Formel, sondern das gesuchte Absolute. Der Weg, der zu ihr hinführt, ist: „die Nachahmung vernehmlicher zu gestalten als die Natur unter Weglassung aller Einzelheiten." Vgl. de l'Amour, ferner auch: Jean Mélia, les idées de Stendhal.

82) Es muß bemerkt werden, daß diese Beurteilung Shakespeares ein Jahrzehnt vor Victor Hugos berühmter Vorrede zum „Cromwell" geschrieben wurde.

83) Seillère, einer der neuesten Stendhal-Kritiker, hält diese Art Bevorzugung des Balletts vor Shakespeare für ein Symptom der allgemeinromantischen Krankheit — Mangel an Empfinden für die Relativität. (Seillère, Le mal romantique.) In einem seiner Werke begründet Stendhal die Überlegenheit Shakespeares über Racine eigenartig genug: „Alle Klassiker der Welt fordere ich auf, dem ganzen Racine ein Ballett zu entnehmen, das dem genialen Ballett ‚Othello' (ein Werk Viganòs) an die Seite gestellt werden könnte." Stendhal, Racine et Shakespeare. Wir werden weiterhin sehen, daß diese kühne Meinung Stendhals nur eine Wiederholung der in italienischen Kreisen verbreiteten Urteile war.

84) Ein Pariser Stern zu Zeiten des ersten Kaiserreichs.

85) „Psyche" — ein mythologisches Ballett in drei Akten von Pierre Gardel dem Jüngeren und Miller; es erlebte im Verlauf von 38 Jahren (Uraufführung 1790) 900 Aufführungen. Vgl. Ehrard: Fanny Elssler. Diese Gegenüberstellung ist insofern bemerkenswert, als Gardels Werk Stendhal dereinst entzückt hatte. „Ich sehe die *Psyche* zum erstenmal," notiert er in seinem Tagebuch am 3. Termidor 1804. „Dieses Ballett entzückt mich. Duport ist graziös, gibt sich aber zu sehr den Pirouetten hin, die er vernünftigerweise schon aufgegeben hatte, denen er sich aber wieder zuwendet, weil das Publikum sie beklatscht. Würde er auf sie verzichten, so würde er in der Seele ein süßes Empfinden wachrufen, verwandt dem, wie es Virgils Ekloge in uns erzeugt. Mehr als einmal hat er in seiner entzückenden Rolle als Zephyr diesen Eindruck auf mich gemacht." Es folgen Bemerkungen über die Darsteller. „Die ‚Psyche'", schließt er, „hat mich entzückt; es ist das ein wundervolles Werk; ich muß es wieder sehn." Journal de Stendhal par Casimir Stryenski et François de Nion. Fasquelle 1908, pag. 63.

86) Es ist bemerkenswert, daß das wechselseitige Verhältnis der beiden Schulen neuerdings einander diametral entgegengesetzt ist: das seelenlose

Virtuosentum der italienischen Schule wird gewöhnlich der durchgeistigten Grazie der französischen gegenübergestellt.

87) Armand Vestris III, Sohn des August Vestris und Enkel des Duport. 1803 verläßt er die Pariser Oper, um nach Mailand zu gehn.

88) Ich zitiere nach Stendhal. Correspondance inédite. Verlag Calman, Lévy. Baron de Mareste, der in Stendhals „Souvenirs d'égotisme" unter dem Decknamen Lucinges auftritt, ist ein langjähriger Freund des Dichters. Der Maler Delacroix spricht von ihm in seinem „Journal" als von einem glänzenden Causeur.

89) Offenbar wegen Verzögerung, wodurch in einem Theaterkontrakt festgelegte Bedingungen nicht eingehalten worden waren.

90) Ich weiß nicht, ob diese Aufführung stattgefunden hat; Viganò hat ein andres Drama von Schiller — „Die Jungfrau von Orleans" — als Ballett verarbeitet.

91) Vgl. Stendhal. Lettres inédites publiées par Casimir Stryenski, — folgen auf den Text der „Souvenirs d'égotisme". Fasquelle 1893.

92) Vie de Rossini.

93) „Sehr lebhafter, aus Friaul stammender Tanz; der zweite Teil ist höchst melancholisch." Anmerkung Stendhals. Die Furlana beschreibt Casanova in seinen Memoiren; er selber tanzte sie mit außergewöhnlicher Kunstfertigkeit. Im Streben nach Vereinheitlichung der Handlung im „Othello" verzichtet Viganò auf eine Darstellung der Expedition nach Kypros; alle Akte spielen in Venedig. Viganò benutzt übrigens nicht so sehr Shakespeares Tragödie als deren Quelle — die Novelle des Giovannbattista Giraldi aus Ferrara.

94) Über die „Vestalin" und den „Othello" wurde in Mailand in den untersten Schichten der Bevölkerung mehr geredet als in Paris über die letzte Verschwörung der Ultra-Royalisten. Brief an Romain Colombe, 4. Sept. 1820.

95) Es ist Stendhal eigen, an die Nachwelt zu appellieren.

96) Promenades dans Rome, — Notiz vom 18. April 1828.

97) Vie de Henri Brulard. cap. XX. Verl. Champion 1913.

98) Commentarii e della vita delle Opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de Corepei, scritti di Carlo Ritorni, Reggiano. Milano 1838.

99) Ein Denkmal dieser Epoche im Leben Viganòs ist ein Gravürenzyklus des jungen Gottfried Schadow, des später so berühmt gewordenen Bildhauers; er bringt die verschiedenen Tanzposen des Ehepaars.

100) Hier der Inhalt dieses Balletts, sozusagen eine „Chowanschtschina" des italienischen Meisters:
Im ersten Akt erhält die Zarewna Sofia — in Abwesenheit Peters — ein Verzeichnis der „Strjelez"-Verschwörer (die „Strjelzi", berichtet das Pro-

gramm, sind Prätorianer; sie verfügen über die Krone von Moskau, und Peter d. Gr. befreit das Reich von ihnen) mit Tetschelawitsch an der Spitze, die ihr den Thron versprechen; der Zar trifft ein.
Zweiter Akt: Feierlicher Zug Peters, vorzüglicher Marsch in nationalem Charakter; Peter überhäuft Tetschelawitsch und seine Tochter Elisabeth mit Ehren; Sofia verliert das verhängnisvolle Verzeichnis; General Lefort findet es und macht Peter Mitteilung (eine Handlungsweise, die eigentlich dem guten Ton der Oper zuwiderläuft). Elisabeth verrät sich selber durch ihre Verlegenheit.
Dritter Akt: Der Zar und Lefort nehmen in Verkleidung an einer Beratung der Verschwörer teil. Einer der Verschwörer übernimmt es, Peter zu ermorden. Peter stürzt sich auf ihn, ersticht ihn und läuft davon. Die „Strjelzi" sind konsterniert. Man hört Trommelwirbel, Geschützdonner, die Wand stürzt zusammen, und Peter hoch zu Roß erscheint in der Bresche an der Spitze seiner Garde.
Mit dieser lebenden Bild-Apotheose schließt die Handlung.

101) Il ballo intitolato i Titani esaminato. Milano 1819. Die Broschüre ist unter dem Federnamen Tito Tani erschienen.

102) Ferrario. Costumi di tutti i populi.

103) Lettere de un cavaliere in riposta alle osservazione di un antico militare sulla Vestale, Milano 1818. Der Verfasser weist den Vorwurf von Anachronismen und von mangelnder Wahrscheinlichkeit im Aufbau der Handlung zurück.

104) Lettere critiche intorno al Prometeo Ballo del signore Viganò. Milano 1813. Mit einem Porträt. Das Büchlein enthält einen Briefwechsel der Baronesse Eugenie, die auf ihrer Villa bei Mailand mit ihrem Gatten und ihren Freunden lebte, die sich in die Stadt begeben hatten, um der Erstaufführung des Prometheus beizuwohnen.
Einer der Briefschreiber analysiert seine Eindrücke als Enthusiast, ein andrer mit der Skepsis des Kritikers, der dritte endlich als Illuminat und Mystiker.

105) „Dennoch", sagt er schüchtern und als Vorbehalt in einer Anmerkung, „sind die allertüchtigsten ausländischen Autoren ganz entzückt von diesem Dramaturgen (Gozzi)" ...

106) Stendhal erzählt — im Zusammenhang mit Erörterungen über die Relativität der Vorstellung vom Schönen —, daß, „als Mme. Viganò, die sehr in Mode war, schwanger wurde, die Wiener Damen auch kleine Bäuche à la Viganò trugen". So groß war ihr Ruhm. Vgl. De l'amour, cap. XIX.

107) Cenni Biografici sul'esimio coreografo S. V. Milano 1821.

108) Allerdings haben wir über die optische Gesamtheit der Aufführungen Viganòs so hochbedeutsame Hinweise, wie die Dekorationsskizzen zu seinen

Balletten von der Hand des genialen Mailänder „Szenographen" Sanquirico, gestochen und ediert im Jahre 1830. Einige dieser Stiche werden hier reproduziert.

109) In der Beilage zum Journal „Revue Musicale" vom 1. Dezember 1921; dortselbst finden wir auch eine Studie über Viganò; Prunières ist — wie auch ich — durch Stendhal auf Viganò gekommen, und zwar vollkommen selbständig, da mein Aufsatz ihm erst kurz vor Abschluß seines Essays zu Händen kam.

110) D. h. Opernlibrettos.

111) Am bekanntesten sind seine Ballette: Andromeda, Cäsar in Ägypten, Die Heimkehr des Odysseus, Tamerlan, und das romantische Ballett „Die sibirischen Verbannten".

112) Drei Tage vor Karamsins Brief urteilte das lokale Blatt — „Le courier de Lyon" — folgendermaßen über Vestris: „Leichtigkeit, Grazie, Ausdrucksfähigkeit, Gebundenheit, Gleichgewicht — alles ist bei diesem Liebling der Terpsichore bis zum letzten Grade der Vollendung entfaltet. Die Attitüden, die Stellungen, die ein geschickter Kunstmaler recht wohl hätte erdenken können, werden von Vestris ebenso wahrhaft als kühn wiedergegeben. Seine Gesten, seine Bewegungen, seine Blicke, sein Gesichtsausdruck sind immer miteinander verbunden und reißen den Zuhörer mit durch ihren logischen Gleichklang" (am 6. März 1790). Vgl. Karamsine, Voyage en France. Traduction Legrelle (Hachette 1885).

113) Gaëtan Vestris I, Florentiner, Begründer der Dynastie (1729—1808), hat die Entwicklung des sog. „edlen Tanzes" zur Blüte gebracht, unvergleichlich als Darsteller, als Ballettmeister mittelmäßig und lässig; sein Auftreten zeichnete sich durch etwas lächerliche Gespreiztheit, maßlosen Ehrgeiz eines Menschen von beschränktem Verstande aus; seine Liebeserfolge machten von sich reden; unruhig und vielfordernd wie er war, stand er an der Spitze aller Theaterrevolutionen und Proteste („Der Washington des Ballettkongresses"). Seine „Boutade" über drei große Männer (er selber, Friedrich II. und Voltaire) wird ständig angeführt. — Sein Sohn August (1760—1842); Vestris II. Der Beiname „Gott des Tanzes", erst ironisch gemeint, wird von einigen neuesten Balletthistorikern (Vuillé und Robert Brüssel) ganz mit Unrecht auf den Sohn und nicht auf den Vater bezogen.

114) „Der dicken und glänzenden Allare" (1742—1802), Freundin des Gaëtan und Augusts Mutter, kommt ein besonderer Platz in der Skandalchronik wie auch in den Polizeimeldungen jener Zeit zu. Obwohl sie an Beleibtheit zunahm, zeichnete sich ihr Tanz doch durch Leichtigkeit aus.

115) Um die Verdienste des unehelichen Sohnes in würdiger Weise zu krönen (die Familie des „Gottes des Tanzes" war überhaupt musterhaft patriarchalisch und innerlich fest miteinander verbunden), gestattete ihm Gaëtan, seinen berühmten Namen fortzuführen.

116) Dieses Genre nannte man das „komische Halbcharakter-Genre".

117) Grimm spricht von einem andern Tänzer, dem späteren Ballettmeister Lepic in St. Petersburg: „Grazie und Leichtigkeit stehen am höchsten im Halbcharaktertanz, er aber ist das Genre des neuen Balletts (Bd. III, 331, op. cit.). Gaëtans Formel für den Tanz lautet: ‚Adel und Ausdruckfähigkeit'; Gardel: ‚Kraft und Aplomb'; Lepic: ‚Glanz und Weichheit'."

118) Eine Zusammenstellung des Materials für eine Biographie des Blasis finden wir in „Notes upon dancing historical and practical by C. Blasis", London 1847, in „Elenco delle composizioni coregrafiche di C. B.", Milano 1854, und in der Broschüre „Raccolta di Vari articoli letterari de C. B.", Milano 1858.

119) Die Vorliebe für Tänze war so groß, daß das Ballettkorps in Städten, die kein choreographisches Theater hatten, aus Dilettanten der örtlichen Gesellschaft gebildet wurde; sie bildeten auch das Orchester.

120) Materialien über diese Reise lassen sich nur in Moskau, wenn die Zeiten wieder besser geworden sind, sammeln.

121) L'uomo fisico, intelletuale e morale. Opera filosofico-artistica, corredata d'intagli in rame, di Carlo de Blasis. Milano 1857.

122) In direkter Nachahmung Noverres.

123) Traité Elementaire, Théorique et Pratique de l'art de la Danse.

124) De l'origine et des Progrès de la danse ancienne et moderne.

125) The code of Terpsichore. London 1828—30.

126) Traité de la danse de Ville in Joung Lady's Book, London 1828.

127) Manuel complet de la danse. Paris. 1830. Ed. Roret.

128) Die russische Broschüre: „K. Blasis, Die Tänze im allgemeinen, Berühmtheiten des Balletts und Nationaltänze", Moskau 1864, gibt den Inhalt des ersten Teiles der vorerwähnten Notes upon dancing, historical and practical, herausgegeben von Bartou, wieder.

129) Blasis Verhalten zum großen Vorgänger ist nicht immer gewissenhaft. So behauptet er, Noverre habe die Pirouette nicht erforscht, bringt aber gleichzeitig die Definition, die Noverre dieser Bewegung in seinen Briefen gegeben hat, fast wörtlich und ohne jede Quellenangabe. Es ist das bei Blasis nicht der einzige Fall einer solchen Entlehnung.

130) Es muß bemerkt werden, daß Blasis' Vorstellung vom „Maßvollen" mit der sonst üblichen auseinandergeht. Die Übungen dauerten, wie ein Schüler Blasis' und zweitklassiger Darsteller der Truppe an der Pariser Oper — Léopolde Adice — (in einem nicht beendeten Werk „Gymnastique de la danse théatrale) berichtet, ungefähr drei Stunden und bestanden aus ca. 2000 Bewegungen, die erst am „Stock", dann aber frei geübt wurden.

131) Verfasser dieses Artikels ist Cahusac. Es mag hier — im Zusammenhang mit den üblichen abfälligen Behauptungen, dem sog. klassischen, „bedingten" Tanz stünden beschränkte Mittel zu Gebote, auch wäre er monoton — auf Maurice Emmanuels geistreiche Berechnung verwiesen werden. Die Zahl der *möglichen* Kombinationen von richtigen Stellungen der Beine, Arme, des Körpers und des Kopfes beträgt 95 140! Allerdings sind nicht alle diese Kombinationen für den Tanz gleichwertig. Vgl. Essai sur l'Orchestique Grecque par Maurice Emmanuel pag. 104.

132) Noverres Lehrer.

133) Blasis übersetzte Lukians Dialog über den Tanz ins Italienische und brachte dazu einen eignen Kommentar (Commenti sul dialogo intorno alla danza di Luciano).

134) Mme. Duncan präludiert in Strauß'Walzer vor dem Tanz durch wiederholtes Taktschlagen. Das Betonen akzentuierter Noten durch Aufstampfen ist grundlegend für Jacques Dalcrozes rhythmische Gymnastik, die auch auf der Ballettbühne Eingang gefunden hat (Njeshinskis Aufführungen).

135) Ohne genaue Quellenangabe; das Zitat ist Gressets „Discours sur l'harmonie" entnommen; Gresset ist der Verfasser des berühmten Scherzgedichts „Vert-Vert". Vgl. Oeuvres de Gresset. Ed. 1746 t. II. pag. 55.

136) Später hat aber Blasis selber den „Faust" auf die Bühne gebracht. Taglioni und Perrot folgten dann seinem Beispiel.

137) Die Programme der Ballette Blasis' „Achilles auf Skyros" (heroisch), „Mochanna" (orientalisch), „Vivaldi", „Nächtliche Abenteuer" (komisch), „Dämmerung" (romantisch), „Alkides oder die Prüfungen der Jugend" (allegorisch).

138) Die zuverlässigste Quelle zum Studium Gautiers ist das Buch Emile Bergerats: Théophile Gautier; Entretiens, Souvenirs, Correspondance, mit einem Vorwort von Edmond de Goncourt. So oft hier von Gautier die Rede ist, zitiere ich dieses Buch, das übrigens nur von den letzten Lebensjahren des Dichters handelt. Im übrigen können über das intime Leben des Dichters wie auch über ihn als Künstler unterrichten: das Tagebuch der Goncourts, die Bücher der Judith Gautier-Bergerat „Le Collier des jours" und „Le second rang du collier", T. Feydeau: „Théoph. G." (freundschaftliche, doch nicht gerade groß angelegte Erinnerungen), ein Essay Maxime du Camps in der Sammlung „Les grands écrivains français" (Hachette) und endlich die populäre Schrift: „Th. G." aus der Serie „La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains", Verl. Muchaud, — das Buch enthält eine fast erschöpfende Ikonographie des Dichters.

139) Gautier war Mitarbeiter der Zeitungen „La Presse", später „Moniteur" und nach 1870 des „Journal officiel", ferner schrieb er für den „Figaro", „Revue des Deux Mondes", „Le Journal", „La Charte de 1830", in Balzacs

„Chronique de Paris“ und zahllosen beiläufigen Blättern, wie beispielsweise „Le Gastronome“, „Le Journal des gens du monde“, „L'Ariel“ usw. Gautiers Theaterfeuilletons wurden 1858/59 unter dem Titel „Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans“ herausgegeben; die Ausgabe kam nicht zum Abschluß; es sind insgesamt sechs Bände erschienen, welche die Jahre 1836 bis 1852 umfassen.
In dieser Ausgabe sind viele Artikel ganz willkürlich mehr als um die Hälfte zusammengestrichen worden. Der ursprüngliche Text, wie auch das Material, das in dieser Ausgabe gar nicht veröffentlicht wurde, konnte dank der Arbeiten des Vicomte Spoelberch de Lovenjoul, des berühmten Balzacforschers, in seiner „Histoire des œuvres de Théophile Gautier“ eingesehen werden; hier werden Gautiers sämtliche Werke ohne Ausnahme, mit genauer Quellenangabe, aufgeführt.
Lovenjoul hat vergeblich darauf gehofft, daß sein bedeutendes bibliographisches Werk einer vollständigen Gesamtausgabe des Dichters zugrunde gelegt werden würde; eine solche Gesamtausgabe ist zunächst immer noch nicht erschienen.

140) Als Theater-Feuilletonist löste er in der Presse Alexander Dumas père ab; erst arbeitete er etliche Monate hindurch zusammen mit seinem Freunde Gérard de Nerval. Ihre Feuilletons zeichneten die Freunde anfangs mit den Buchstaben G. G., womit sie Jules Janins berühmte Zeichen im „Journal des Debats“ J. J. parodierten. In der Folge schrieb Gautier seine Feuilletons allein und zeichnete sie mit seinem vollen Namen.
Ebenso hatte er in den ersten Jahren einen musikalischen Beirat, das war Allyre Bureau.

141) Die Fuoco gehörte zu den „Plejaden“ der Schule Carlo Blasis', zu dessen Siebengestirn auch die Baderna, Domenichettis, Fabbri, Ferraris, Granzini und der Tänzer Borri gehörten. Gautiers Besprechung nimmt auf das Debüt in der „Betty“, einem Ballett Masiliers, Bezug. Gautiers Besprechung ist vom 20. Juli 1846 datiert und in der „Histoire de l'art dramatique“, Serie IV, pag. 288, abgedruckt. Auf dise Ausgabe werden wir auch unmittelbar Bezug nehmen bei Artikeln, die ursprünglich in „La Presse“ gestanden haben und dann hier abgedruckt wurden.

142) Histoire de l'art dramatique I, 17 (31 juillet 1836).

143) Histoire, I, 2. (11. Juli 1836).

144) Ebenda, Art. 14 (24. Juli 1836).

145) Histoire, VI, 7 (23. Oktober).

146) Histoire I (27. November 1837) im Artikel über das Debüt der Louise Fitzjames, einer sehr schmächtigen Tänzerin, in „Der Gott und die Bajadere“. „Der Tanz“, sagt Gautier unter andrem, „ist seinem Wesen nach eine *heidnische, materielle* und *sinnliche* Kunst; die Arme der Mme. L. F. sind in der

Tat zu durchgeistigt, ihre Beine aber ästhetisch; sie ist schmächtig wie eine Eidechse."

147) „Die Dekorationen dieses Balletts", schreibt Gautier aus Anlaß der Wiederaufführung seiner „Giselle" mit Regina Forli in der Titelrolle, „werden auf die beklagenswerteste Weise abgenutzt; der Himmel bedarf einiger Besenhiebe ... das Schloß schwankt auf dem Gipfel des Berges und wird sehr bald kopfüber ins Tal sausen, wenn man es nicht mit zwei, drei Pinselstrichen wieder in Ordnung bringt. ... Das Wasser im See ist beinahe verdunstet, das Schilf hat sich in farblose Streifen verwandelt; das Licht des Mondes hat allen Reiz des Geheimnisvollen verloren. Alles das vergißt man aber, wenn die junge Tänzerin lebhaft und rasch hinter der verblichenen Kulisse hervoreilt." Im weiteren staunt Gautier „über diesen Leib, der so schimmernd ist wie ein Opal, und über den Tanz der Künstlerin, der keusch und wallend ist". „La Presse" 25. April 1853.

148) Histoire III, 221 (24. Juni 1844).

149) Gautier hat die Namen dieser hervorragenden Clowns mit goldnen Lettern in die Geschichte des Genre-Theaters eingetragen. Über Auriol, den Clown des Olympischen Zirkus, schreibt er:

„Auriols Talent ist ausgezeichnet durch geradezu ans Wunderbare grenzende Geschmeidigkeit: er ist Springer, Jongleur, Equilibrist, Seiltänzer, Reiter, Grotesken-Schauspieler und verfügt außer allen diesen Vorzügen noch über unglaubliche Kräfte. Er ist ein Herkules en miniature mit kleinen Füßen und Händen, wie bei einer Frau, und mit einer Kinderstimme. Es wäre nicht möglich, eine regelmäßiger entwickelte Muskulatur, einen athletischer gebauten Nacken, einen leichteren und dennoch kräftigeren Körperbau zu finden, — und dies alles wird gekrönt von einem Chinesenkopf, dessen leiseste Drehung genügt, um den ganzen Zuschauerraum zum Lachen zu bringen. ...

Die fahrenden Leute dieser Art werden zu wenig beachtet. ... Ich ziehe sie ganz entschieden den Tänzern in der Oper vor, obschon diese die größte Mißachtung für sie an den Tag legen." (Histoire I, 25.—28. August 1837.)

Die Engländer Lawrens und Radisha repräsentieren seiner Ansicht nach einen andern Typus des „grotesken" und komischen Genies.

„Wie soll man sich erklären, daß Menschen, die genau solche Beine und Arme haben wie wir, sich auf eine so erstaunliche Weise winden und biegen können. ...

Lawrens und Radisha, die weniger graziös und nicht so gesund wie Auriol sind, haben ein sehr bestimmtes und höchst bemerkenswertes Gepräge; obwohl sie kein Wort sprechen, ihre Gesichter aber geschminkt und ganz mit Weiß bedeckt sind, fühlt man, daß sie Engländer, dazu noch Engländer bis in den Grund ihrer Seele sind; alles was sie tun, vollführen sie genau, phlegmatisch, mit britischer Gewissenhaftigkeit, die bis zum Äußersten eingehalten wird. ...

Es gibt für sie keine Anziehungskraft der Erde. ...
O, die großen Tänzer! Wunderbare Springkünstler, — wir sind tief niedergedrückt, nachdem wir Euch dadurch in Erstaunen versetzt haben, daß wir auf den Beinen gehen, und plötzlich haben wir den lebhaften Wunsch, auf unseren Händen oder radschlagend nach Hause zurückzukehren!" (Histoire I, 155, 16. Juli 1838.)
Die Seiten, die Gautier dem Genre-Theater, den „Balletten zu Pferde", Franconi, den patriotischen Feerien des Olympischen Zirkus, den Löwen des Holländers Van-Amburg widmet, haben die übliche Vorstellung vom Theatralischen, als einer sekundären literarischen Gattung, bedeutend erweitert.
Dank seiner neuen Einstellung zur Ästhetik und zur Psychologie des Schauspiels konnte die Initiative zu solchen Werken wie Goncourts „Die Brüder Zemganno" und später zu Toulouse Lautrecs lithographischen Arabesken gegeben werden.
150) Histoire IV, 240 (6. April 1846).
151) Les danseurs espagnoles. „La charte de 1830", 18. April 1837. Nachgedruckt im Sammelband „Fusains et eaux-fortes" Fasquelle.
152) Théodore de Banville. Evohé: Satire quatrième. Académie Royale de Musique Décembre 1846 im Sammelband „Odes funambulesques".
152a) Ronds de jambe ist ein terminus technicus.
152b) Histoire I, 38 (11. September 1837). Über den „Sturm" vgl. Ehrard: Fanny Elssler (S. 195—205).
152c) Darüber, was die Taglioni für die Geschichte des Balletts geleistet hat, von der umgestaltenden Einwirkung der Werke Philipp Taglionis auf den Theatertanz, wie er von seiner Tochter Maria ausgeführt wurde, vom neuen Gehalt und den neuen dekorativen Formen, die sie dem Ballett geschenkt haben, spricht Gautier in einer Rezension über das letzte Auftreten der Taglioni in der „Opéra", im Ballett „Sylphide". Beginnend mit der „Sylphide" wurden „Vulkans Netze" („Flora und Zephyr") unmöglich; die Oper wurde Gnomen, Salamandern, Peris und dem ganzen seltsamen und geheimnisvollen Volke überlassen, das der Ballettmeisterphantasie so sehr liegt. Die zwölf Wohnstätten der Olympier, aus Marmor und Gold, wurden in verstaubte Lagerräume abgeschoben und man bestellte hinfort bei den Dekorationsmalern nur romantische Wälder oder Täler im Scheine des geliebten deutschen Mondenlichts, wie man das in Heines Balladen hat. Die rosenfarbenen Trikots blieben nach wie vor rosenfarben; ist doch eine Choreographie ohne Trikots gar nicht denkbar; nur anstelle des griechischen Kothurn hatte man jetzt seidene Schuhe. Dieses neue Genre führte zu Mißbrauch mit weißer Gaze, Tüll und Tarlatan; die Schatten wurden luftig dank der durchscheinenden Röcke. Weiß war fast ausschließlich an der Tagesordnung. Histoire III, 225 (1. Juli 1844). Wir werden sehen, wie sehr Gautier selber in seinen Librettos diesem neuen Stil huldigte.

153) „Hätte Mlle. Elssler die spanischen Tänze nicht unter ihren mächtigen Schutz genommen", schreibt Gautier zwei Jahre darauf, „und durch ihre deutsche Naivität wie durch ihren französischen Geist alles das gemäßigt, was in der Manier der Dolores allzu freizügig und ursprünglich war, so wäre dieser Versuch mißlungen." (Histoire I, 282.)

154) Histoire I, 42 (2. Oktober 1837).

155) Ibidem I, 54 (23. Oktober 1837).

156) Ibidem 221 (4. Februar 1839).

157) In der Zeitung „Figaro" vom 21. Mai 1838 lesen wir in einem mit T. G. signierten Artikel über die Cachucha der Elssler in diesem Ballett: „Sie gab ihren Posen einen herausfordernden, stark unterstrichenen Akzent, gleichsam etwas Kühn-Wollüstiges, worum sie die leidenschaftlichsten Tänzerinnen Sevillas beneiden müßten. ... Eigenartig ist es doch, daß eine Deutsche diesen spanischen Tanz uns entdeckte."

158) Die Artikel aus diesem Album, die von Oper und Ballett handeln (Les beautés de l'opéra, 1844), von Gautier verfaßt, wurden wiedergedruckt in T. G. Souvenirs de Théatre etc. Fasquelle ed.

159) Während ihres Triumphzuges stand Fanny in lebhaftem Briefwechsel „mit ihrem Kritiker" (vgl. Ehrard, Fanny Elssler).

160) Le Figaro, 19. Okt. 1837; gedruckt in den „Portraits contemporains".

161) Histoire I, pag. 175 ff. (17. September 1838).

162) Histoire I, pag. 1885 (5. November 1838).

163) Histoire III, 209 s. (13. Juni 1844).

164) Ibidem.

165) Histoire III, 223 (1. Juli 1844).

166) Vgl. „La Presse", Montag, 25. April 1853. („Vergebliche Vorsicht" — „Giselle" — „Orpha".) Histoire de l'art dramatique ist nur bis April 1852 fortgeführt.
Bereits im Jahre 1838 schreibt Gautier über alte Ballette, darunter auch über „Vergebliche Vorsicht": „Wenn wir diese ‚Altertümer' sehen, die unsre Väter dereinst entzückten, Ballette, deren Arien vom Leierkasten auf jeder Straßenkreuzung gespielt wurden, Arien, die uns in frühester Kindheit in Schlaf wiegten, so wird das Herz von einem süßen, melancholischen Empfinden erfaßt, wie dann etwa, wenn man in den Winkeln einer verstaubten Truhe kramt und dort einen Rock in ‚Taubengrau' findet, vergilbte Spitzen oder einen zerbrochenen Fächer, auf dessen einer Seite eine Romanze von Jean Jacques Rousseau zu lesen ist, während sich auf der andern Seite ein Hirtenidyll in Guach präsentiert, — vergessene Reliquien der Großmutter oder einer Tante, die längst schon gestorben sind." Histoire I, 174 (17. Sept. 1838).

167) Gautier schreibt in seiner Rezension der Aufführung vom 28. Februar 1840, die am 1. März in „La Presse“ (Histoire II, 33) erschien, den Erfolg keineswegs dem Komponisten oder Librettodichter, sondern vor allen Dingen Perrots Beinen zu; diese Behauptung begründet er mit einem Porträt des Tänzers „in Lebensgröße“.

„Perrot ist nicht schön; er ist sogar äußerst mißgestalt: bis an die Hüften hinunter hat er das Äußere eines Tenors, und damit ist alles gesagt; doch weiter von den Hüften hinab ist er bezaubernd. Es gehört durchaus nicht zu den heutigen Gepflogenheiten, sich mit der Vollkommenheit männlicher Formen zu beschäftigen; indessen können wir die Beine Perrots nicht mit Stillschweigen übergehen. — Man stelle sich vor, daß wir über irgendeine Statue des Bathyllos oder des Komödianten Paris reden, die man eben erst bei Ausgrabungen in den Gärten Neros oder in Herkulanum gefunden hätte. Die Fesseln und die Kniegelenke sind durch ungemeine Feinheit ausgezeichnet, wodurch eine gewisse Weiblichkeit der runden Konturen wieder ausgeglichen wird; es ist das weich und kräftig in eins, elegant und elastisch die Beine des Jünglings im roten Beinkleid, der auf Raffaels Gemälde ‚Das Verlöbnis der Jungfrau‘ an seinem Knie den symbolischen Stab zerbricht, sind jenen durchaus ähnlich. Noch muß gesagt sein, daß Perrot, der von Gavarni kostümiert war, durchaus nicht das flaue und süßliche Aussehen hatte, das die Tänzer im allgemeinen so unerträglich macht; er hatte noch nicht getanzt, als sein Erfolg schon unzweifelhaft feststand; sah man die weiche Gewandtheit, den vollendeten Rhythmus, die Elastizität der Bewegungen in der Pantomime, so war unschwer festzustellen: Perrot ist ein Sylphe, ein männlicher Taglioni!“

168) Ein nicht signierter Artikel in der 73. Lieferung der „Galerie des artistes dramatiques de Paris“ (1841), der später in Gautiers Sammelband „Portraits contemporains“ aufgenommen wurde, ermöglicht es uns, die oben angeführte Biographie der Grisi festzustellen.

Als Schülerin der Mailänder Tanzakademie trat sie zeitweise auf der Bühne „La Scala“ auf; als sie aus Gesundheitsrücksichten genötigt war, zeitweise auf das Tanzen zu verzichten, lenkte die berühmte Sängerin Pasta, die Freundin Stendhals, ihre Aufmerksamkeit auf die Stimme und die musikalische Begabung des jungen Mädchens; dank ihr hätte sich Carlotta, die Cousine der durch ihre Schönheit, durch ihr tragisches Genie und durch ihre Stimme berühmten Giulia Grisi, bald der lyrischen Bühne zugewandt. Allein ihre Annäherung an Perrot bestimmte sie dazu, trotz vielfacher Versuchungen, die an sie herantraten, die choreographische Laufbahn der Laufbahn an der Oper vorzuziehen; sie debütierte in London, Wien und Mailand, ehe Perrot, den sie geheiratet hatte und dessen beste Schülerin sie war, sich dazu entschloß, sie den Parisern vorzuführen.

169) Histoire II, 103 (7. März 1841).

170) Vte. Spoelberch de Lovenjoul. Histoire des œuvres de Théophile Gautier No. 559 (1842).

171) Histoire II, 152 (2. Juli 1842).

172) Über Carlotta Grisis Auftreten in der „Schönen von Genf" schreibt Gautier erneut aus Anlaß der Gastspielreise des Wiener Kinderballetts. (Histoire IV, 30.)

173) Vgl. „Portraits contemporains", pag. 415.

174) E. Bergerat, „Théophile Gautier", pag. 415.

175) Carlotta Grisi, die beiden andern: Delphine de Girardin und Prinzessin Mathilde Bonaparte, die Freundin Saint-Beuves und der Brüder Goncourt.

176) Histoire I, 155 (7. August 1838).

177) Histoire I, 329 (18. November 1839).

178) Histoire V, 154 (18. Oktober 1847).

179) La Presse, Donnerstag am 19. Januar 1854. Opéra. Orfa. Rentrée de Mlle. Cerrito.

180) „La Presse", 27. Oktober 1851. Théatre de la Nation. La vivandière, Debut de Mlle. Nadejda Bogdanoff. Wiederum vermerkt Gautier über das Ballett St. Léons, „wie bei den Engländern und Italienern habe er sich überhaupt nicht um das Libretto gekümmert."

181) „Moniteur Universel", Journal officiel de l'Empire Français 6. Jan. 1860. „In Petersburg für irgendeinen pas Beifall zu ernten," so schreibt er aus Anlaß eines erfolgreichen Auftretens der Ferraris, „ist keine leichte Sache. — Die Russen sind große Kenner des Balletts, und das Feuer ihrer Operngläser ist gefährlich; wer da siegreich durchgehalten hat, darf sich auf sich selber verlassen."

182) Gautier lobt die Dekorationen im Großen Theater, findet aber, daß sie trotz technisch wunderbarer Ausführung farblos nach deutschem Muster und mit Details überladen wären.

183) Théophile Gautier, Voyage en Russie. V. L'Opéra.

184) Moniteur, 14. Mai 1866.

185) Diese Angaben sind nicht richtig; die Lehrmeister der Granzow waren ihr Vater und später Saint-Léon.

186) „Sie tanzt mit kindlicher Schamhaftigkeit, in vollkommener Eurhythmie, mit der Unmittelbarkeit eines Vogels," schreibt später ein anderer Verehrer der Granzow, George Jaky in seiner Broschüre „Adéle Granzow" (Paris 1868).

187) Moniteur, 4. Juni 1866.

188) Moniteur, 19. November 1866.

189) Moniteur, 15. Mai 1867.

190) Moniteur, 20. April 1868.

191) Journal officiel de l'Empire 20. Mai 1870. Am Divertissement des Balletts, das fürs Debut der Bozaccki aufgeführt wurde, sind eine Reihe von allegorischen Figuren beteiligt, so Krieg, Frieden usw., die in der Petersburger Aufführung fehlten; die Ballerina selber gab die Rolle des „Entzückens".
Die Rolle Franzens wurde als *Travestie* gedeutet und von Mlle Fiocre, einer der Tanzmodelle des Bildhauers Carpeaux, gegeben.

192) „A la princesse Bathilde." Erschienen in der Gesamtausgabe 1875/76 (der vollständigsten), in der Abteilung „poésies diverses 1838—1845". Über die Widmung dieses Gedichts wird später zu reden sein.

193) Angeführt in „Histoire des Oeuvres" usw., Lovenjoul, op. cit.

194) Wir wissen bereits, daß diese Angabe nicht ganz genau ist, und daß Carlotta Grisi in der „Favoritin" debütierte.

195) Das interessante Thema — das Schicksal des Balletts Gautiers auf der russischen Bühne zu verfolgen — würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausreichen; ich möchte nur aus Anlaß der Neuaufführung des Balletts im Moskauschen Großen Theater (durch Gorskij) im Stile des beginnenden XIX. Jahrhunderts folgende topographische Angaben Gautiers mitteilen: „Zwecks größerer Freiheit spielt sich die Handlung in unbestimmter Gegend — in Schlesien, in Thüringen oder in einem jener ‚böhmischen Häfen' ab, die Shakespeare so liebt; es genügt, daß die Handlung jenseits des Rheines in irgendeinem geheimnisvollen Winkel Deutschlands vor sich geht."

196) Vgl. die erklärenden Seiten, die Gautier zum Text des „Giselle"-Librettos geschrieben; diesen Text hat er auch in den Sammelband seines „Théatre" aufgenommen, der 1872 bei Charpentier (Fasquelle) kurz vor dem Tode des Dichters erschien.

197) Vgl. das Feuilleton in „La Presse" vom 5. Juli 1841 (die Uraufführung des Balletts fand am 28. Juni statt); aufgenommen in Histoire II, 33, dann nachgedruckt im soeben erwähnten „Théatre".

198) Vgl. das vorerwähnte Nachwort im Libretto.

199) Amani war eine der indischen Bajaderen, die drei Jahre vor der Aufführung der „Giselle" im Theater „Variété" auftraten. Gautier, der über diese Aufführungen geschrieben hat, sagt, ihre Tänze hätten den Eindruck wildester Exotik gemacht. „Als aber die schöne Amani ihre melancholische Klage anstimmte, rief die antike Schönheit ihrer Person, die wollüstige Schmiegsamkeit ihres Körpers, die hingebungsvolle Traurigkeit ihrer Gesten, die süße Kümmernis ihres halben Lächelns allgemeinen Beifall hervor." Die Bajaderen exekutierten Tänze und Riten aus dem religiösen und höfischen Ritual. Histoire I, 163 (27. August 1838). Gautier kehrt zu dem Eindruck wieder zurück aus Anlaß der Aufführung von Scribés Poem-Ballett „Der Gott und die Bajadere", geschrieben mit Benutzung der Ballade Goethes und getanzt von der Taglioni. Histoire I, 216 s. (10. Juni 1844).

200) Unter einer „rat de l'opéra" ist in der üblichen französischen Theatersprache eine beiläufige Statistin zu verstehen.

201) In der erwähnten Serie „Les beautées de l'Opéra".

202) Sie schufen den letzten Akt zu einer wahrhaften Dichtung um, zu einer choreographischen Elegie voller Zauber und Rührung. Vieler Augen, die nur ronds de jambes' und „Spitzentänze" zu sehen erwartet hatten, waren erstaunt, als sie Tränen an den Wimpern spürten, was im Ballett nicht häufig vorzukommen pflegt. „Les beautées de l'Opéra", Lieferung I (1. Juni 1844) nicht signiert. Nachgedruckt in „Souvenirs d'art" usw. op. cit.

203) Der Brief wird bei Lovenjoul: Histoire des œuvres, sub No. 759 (Bd. II) angeführt. Hier das Gedicht zu diesem außergewöhnlichen Fall:

Oui, Forster, j'admirais ton oreille divine
Tu m'avais bien compris, l'éloge se devine
Qu'elle est charmante à voir sur les bandeaux moirés
De tes cheveux anglais si richement dorés:
Jamais Benvenuto, Dieu de la ciselure
N'a tracé sur l'argent plus fine niellure
Ni dans l'anse d'un vase enroulé d'ornement
D'un tons plus gracieux et d'un gôut plus charmant!
Epanouie au coin de la tempe bleuâtre,
Elle semble au milieu de ta blancheur d'albâtre
Une fleur, qui vivrait, une rose de chair,
Une coquille ôtée a l'écrin de la mer!
Comme en un marbre grec, elle est droite et petite,
Et le moule en est pris sur celle d'Aphrodite.
Bien heureux le bijou qui de ses lèvres d'or
Baise son lobe rose — et plus heureux encor
Celui qui peut verser, ô faveur sans paraille!
Dans les contours nacrés de sa conque vermeille,
Tremblant d'émotion, pâlissant, éperdu,
Un mot mystérieux, d'elle seule entendu!

Dieses wunderbare Beispiel für kunstvolle Wortprägung entstand veranlaßt durch zufällige Tischgespräche; es wäre schade gewesen, das Gedicht nicht in extenso zu bringen unter dem gleichzeitigen Vorbehalt, daß es nur sehr indirekte Berührungspunkte zu dem vorliegenden Werke hat.

204) Nerval hielt sich damals im Orient auf, worüber seine berühmte „Orientreise" unterrichtet. Gautiers Artikel wurde in Histoire III, 76 ff. (25. Juli 1843) nachgedruckt.

205) Das Libretto zu „Péri" in „Théophile Gautier, Théatre".

206) Über den Kunstmaler Prosper Marilhat (1811—1847), Schüler Roqueplans und Freund Gautiers, vgl. des letzteren „Portraits contemporains", Seite 234 ff.

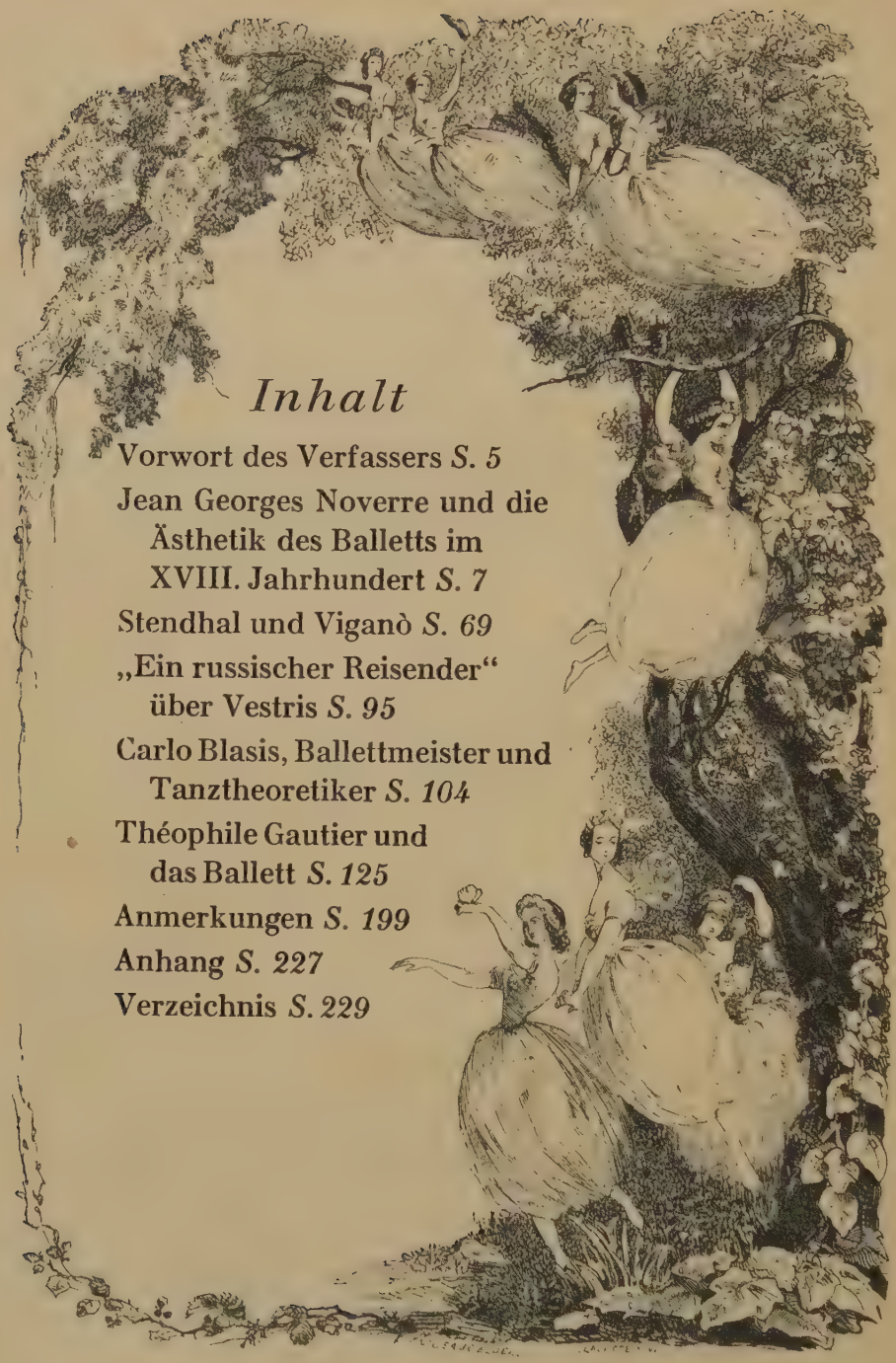
207) Die Kostüme hat der Künstler Lormier geschaffen; zwischen 1830 und 1867 war er fast der einzige Kostumeur an der „Opéra".

208) Nach Muster der „Giselle" entstanden solche Ballette wie Marius Petitpas' „Bajadere", oder „Der Schwanensee" Petitpas', Lew Iwanoffs und Tschaikowskijs. Die Librettos aller hier angeführten Ballette Gautiers sind im Sammelband: „Théophile Gautier: Théatre" erschienen.

209) Maxime Du Camp. Souvenirs littéraires. Hachette éd.

210) Emile Bergerat, Théophile Gautier, op. cit. „Oeuvres posthumes et projets".

211) Ergänzend muß bemerkt werden, daß Gautiers literarische und dichterische Werke nicht selten ihrerseits als Material für Ballettlibrettos dienten; genannt seien „Die Tochter des Pharao" und die „Ägyptischen Nächte", die beide im russischen Staatstheater aufgeführt werden — dann auch „Der Geist der Rose", ein Ballett, welches zu S. P. Djagileffs Repertoir gehört; Alexander Benoits Ballett „Der Pavillon der Armida" wurde teilweise durch Gautiers Erzählung „Omphale" in Anregung gebracht.



Inhalt

Vorwort des Verfassers *S. 5*

Jean Georges Noverre und die Ästhetik des Balletts im XVIII. Jahrhundert *S. 7*

Stendhal und Viganò *S. 69*

„Ein russischer Reisender" über Vestris *S. 95*

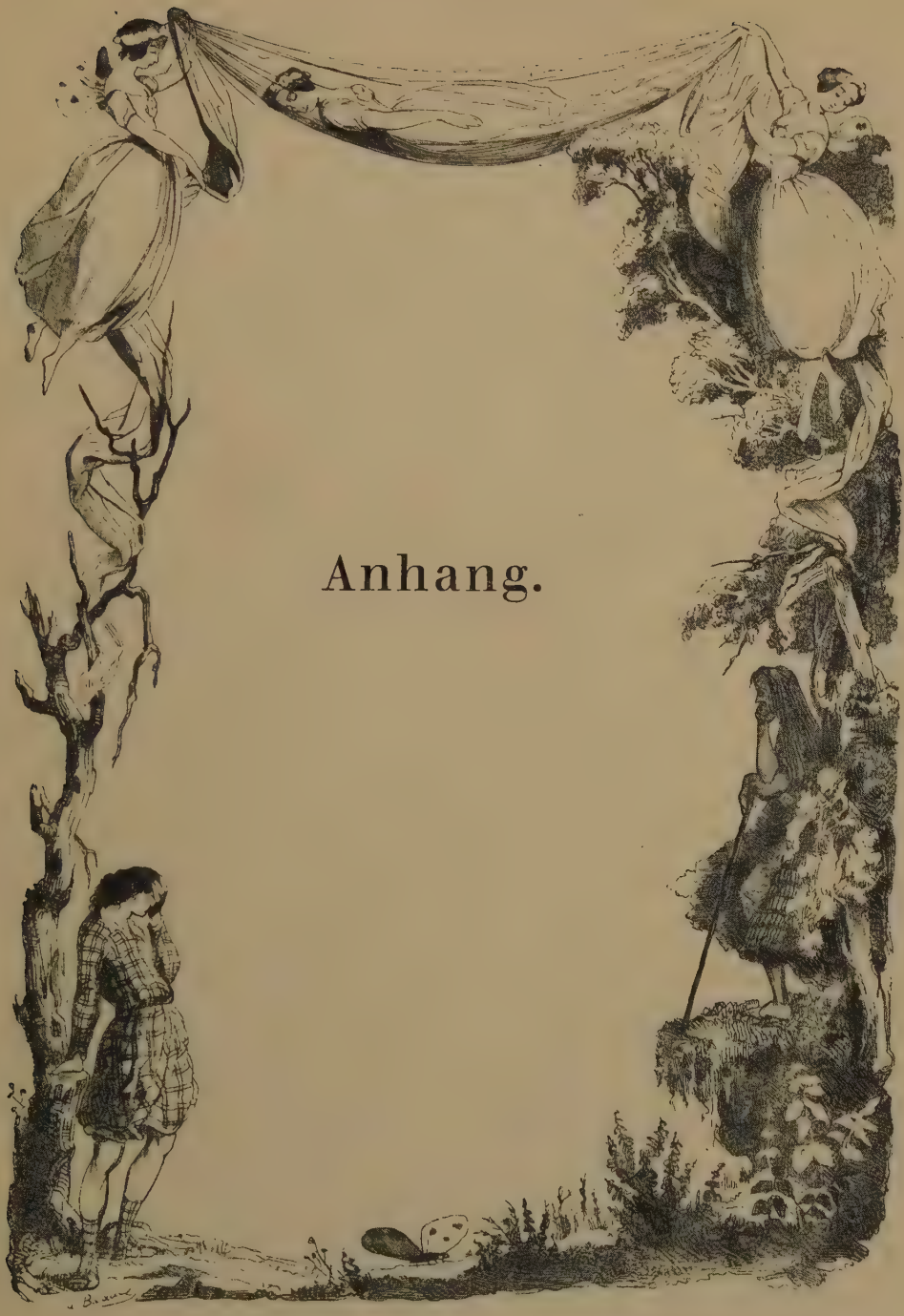
Carlo Blasis, Ballettmeister und Tanztheoretiker *S. 104*

Théophile Gautier und das Ballett *S. 125*

Anmerkungen *S. 199*

Anhang *S. 227*

Verzeichnis *S. 229*



Anhang.

Bibliographie der Werke Noverres.

I. Programm-Ausgaben.

Agamemnon vengé, exécuté sur le théatre de Vienne 1772 (sans indication de lieu).
Alexandre et Campaspe de Larisse, Vienne 1776.
Les Fêtes du Sérail, Paris 1788.
La Fontaine de Jouvence, ballet nouveau en un acte, Paris, Duchesne 1755 Paroles par Vadé.
Les Horaces, Paris, Delormel 1777.
Hypermnestre. Sans indication.
L'impromptu du sentiment, Lyon 1758.
Iphigénie en Tauride, Vienne 1772.
Medée, Paris, Ballard, 1775 ed. Paris, Delormee 1780.
La mort de Lycoméde. Sans indication.
Les recruts prusiennes, Lyon 1758.
Receuil de Programmes de Ballets, Vienne 17??
La toilette de Vénus, remis au théatre de Bordeaux par M. Dauberval, Bordeaux 1758.

Noverre hat insgesamt 150 Ballette verfaßt.

II. Ausgaben der Briefe.

Außer den im Text angeführten Ausgaben berichten einige Bibliographen auch noch von der nachstehenden Ausgabe, deren Vorhandensein ich aber nicht habe nachprüfen können:
Lettres sur la danse, les ballets et les arts, Copenhague, Bonnier, 1803. 4 Bände in Oktav (?) 1807.

III. Einzelne Fragmente.

„Observations", Amsterdam et Paris 1781.
Lettre à un artiste sur les fêtes publiques, Paris, an IX (1801).
2 lettres sur Garrick à la suite de Marigné. Vie de Garrick, 1801.

Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln

		Seite
1.	Jean-Georges Noverre (gestochen von J. Sherwin, Titelbild)	
2.	Mademoiselle Noblet in der „Pirateninsel“	5
3.	Titelbild zur Partitur des „Ballett de la Jeunesse“ (Vollbild)	6
4.	Tanz. Stich von le Pautre nach Bérain	7
5.	Szenenbild aus Lambranzis „Tanzschule“	8
6.	Cesare Negri: „Nuove Inventioni di Balli“, Milano 1604 (p. 68)	9
7.	Aus dem „Ballarino des Caroso“	11
8.	Titelbild aus Gregorio Lambranzi: „Neue und kuriose theatralische Tanzschule“ (Vollbild)	12
9.	Kostümzeichnung von Bérain	13
10.	Kostümskizze von Bérain	14
11.	Miniaturen aus der ehemaligen Sammlung Victorien Sardou, zwei Szenen aus dem Opernballett „Kastor und Pollux“	16
12.	Desgl. aus „Medea“	17
13.	Desgl. aus „Phöbe und Pollux“	19
14.	Szene aus dem Ballett „Pygmalion“, Miniatur der Bibliothèque de l'Opéra	22
15.	Boquet: Mademoiselle Laguerre	24
16.	Kostümskizze von S. L. Boquet für die Demoiselle Sallé (Vollbild)	24
17.	Théatre Italien	26
18.	Faksimile eines Briefes Noverres an M. Fabre (Vollbild)	28
19.	Tänzerin der Comédie Italienne	32
20.	Kostümskizze aus der Sammlung der Menus-Plaisirs du Roy (Paris)	33
21.	Tänzerin der Comédie Italienne	34
22.	Tänzerin der Comédie Italienne	35
23.	Kostümskizze für die „Drei Grazien“ von S. L. Boquet (Opéra, Bibliothèque) (Vollbild)	36
24.	Tänzerin der Comédie Italienne	37
25.	Kostüm des Sängers Jélyotte in der Ballettoper „Pygmalion“	40
26.	Kostümskizze für Mademoiselle Puvigné (Rolle des Bildwerks im „Pygmalion“)	41

Seite

27. Bildnis des Jean-Georges Noverre (Stich, der letzten Ausgabe der Werke, 1807, Paris, beigegeben) (Vollbild) 50
28. Die Tänzerinnen Allard und Pelin, und der Ballettmeister Dauberval in einem Pas de Trois 54
29. Pas de Trois, getanzt von den Demoiselles Allard, Pelin und Meister Dauberval 55
30. Monsieur Malter und Mademoiselle Pitrot in „La Provençale", 1769 60
31. S. L. Boquet: Kostümskizze für die Demoiselle Puvigné (Vollbild) 62
32. Kostümskizze aus der Sammlung Menus-Plaisirs du Roy 64
33. Salvatore Viganò, zeitgenössischer Stich 70
34. Frau Medina Viganò, Stich von Remoesser 72
35. Madame Viganò als Terspichore, gestochen von Pfeiffer (Vollbild) 74
36. Sanquirico: Bühnenbild zu Viganòs „Psammi" 77
37. Schadow: Der Tänzer Viganò (Vollbild) 80
38. Sanquirico: Bühnenbild für Viganòs „Myrrah" 82
39. Schadow: Viganò, Pas de deux (Vollbild) 84
40. Die Tänzerin Viganò als Atalante 86
41. Sanquirico: Szenenbild zu Viganòs „Strelitzen" 88
42. Schadow: Ballett zur Oper Arianna 90
43. Sanquirico: Szenenbild zu Viganòs „Vestalin" 93
44. Kostümskizzen Boquets 95
45. August Vestris, Bleistiftskizze 1779 (Bibliothèque de l'Opéra) . . 97
46. Bildnis des „Bürgers Vestris II" von A. R. Romany (Vollbild) . . 98
47. August Vestris II, englisches Aquatint 100
48. Demoiselle Vestris als Sultanin im Ballett „Scanderbeg", Skizze von S. L. Boquet 102
49. August Vestris (angeblich von Isabey) (Bibliothèque de l'Opéra) 102
50. Blasis, Bacchanal (Stich aus dem „Manuel") 104
51. Marie Taglioni in der „Sylphide" 106
52. Carlo Blasis, Galérie d'Artistes Célèbres 108
53. Romantischer und klassischer Tanz, Karikatur aus einem nicht veröffentlichten Album der „Bibliothèque de l'Opéra" 109
54. Blasis, Genre Comique 111
55. Blasis, Genre Sérieux 113
56. Fanny Elssler im „Hinkenden Teufel" 117
57. Fanny Cerrito 121
58. Monsieur und Madame Taglioni in „Gustav III." 124
59. Aus dem Ballett „Sylphide" 125
60. Pas de Trois der Marie Taglioni, Fanny Elssler, Fanny Cerrito (Vollbild) 126

Seite

61. Kostümskizze für „Dornröschen“ (E. Delacroix zugeschrieben) . 129
62. Mademoiselle Dumilâtre und der Ballettmeister Corally (Album de l'Opéra) (Vollbild) 130
63. Szene aus dem Ballett „Lady Henriette“ (Album de l'Opéra) (Vollbild) 132
64. Bildnis des Lucien Petitpa (1842) (Vollbild) 134
65. Johannes Hermann: Spanischer Tanz (Dolorès Serral) 137
66. Kostümskizze des P. Lormier für „La Bayadére Amoureuse“ . . 139
67. Marie Taglioni als „Sylphide“, Holzschnitt aus „Beautés de l'Opéra“ 141
68. Dévéria: Fanny Elssler, Spanischer Tanz (Vollbild) 142
69. Marie Taglioni im „Abend eines Radjah“ (1826) 143
70. Gavarni: Kostüm der Mademoiselle Taglioni für „Fleur des Champs“ im „Donauweibchen“ aus dem „Musée du Costume“ Sammlung M. Larionow) 145
71. Chalons: Marie Taglioni als „Gitana“ 146
72. Marie Taglioni, Steinzeichnung von Jean Gigoux (Vollbild) . . . 146
73. Marie Taglioni in der „Gitana“, Zeichnung von P. Bassin (Sammlung V. Trefilowa) 147
74. Marie Taglioni im „Donauweibchen“, gezeichnet von P. Bassin (Sammlung V. Trefilowa) 148
75. Marie Taglioni in der „Sylphide“, Zeichnung von P. Bassin (Sammlung V. Trefilowa) 149
76. Fanny Elssler (im Ballett „Der Traum“), Stahlstich von G. Leybold 150
77. Marie Taglioni als „Sylphide“, Zeichnung von P. Bassin (Sammlung V. Trefilowa) 151
78. Marie Taglioni in „Der Gott und die Bajadere“ 153
79. Chalons: Die Taglioni als „Sylphide“ 155
80. Desgl. (Steinzeichnung) 156
81. Marie Taglioni als „Sylphide“, Zeichnung des russischen Akademikers P. Bassin (Sammlung V. Trefilowa) 157
82. Fanny Elssler, Steinzeichnung von Grévedon 159
83. Fanny Elssler, Miniature der Madame Mirbel, Musée de l'Opéra . 161
84. Fanny Elssler, Steinzeichnung (Vollbild) 162
85. Carlotta Grisi als „Giselle“, Steinzeichnung 163
86. Fanny Cerrito im Schattentanz „Ballet Undine“, Holzschnitt aus „Beautés de l'Opéra“ 165
87. Marie Taglioni in „Abend eines Radjah“ (1826) 166
88. L. Grahn, Lithographie nach der Zeichnung von Grévedon . . . 167
89. Fanny Cerrito, gestochen von Garnier 169
90. Szene aus dem „Marmormädchen“ mit Fanny Cerrito und Saint Léon 171

Seite

91. Lucil Grahn, farbige Lithographie, J. Brandard, London 1846 . . 172
92. N. Bogdanowa (nach Denotkin) 173
93. Fanny Cerrito im „Ballett Undine", Stahlstich aus „Beautés de l'Opéra" (Vollbild) 174
94. Fanny Cerrito im „Pas de la Fascination" (Vollbild) 176
95. Szenenbild aus dem Ballett „Giselle" 177
96. Szene aus dem Ballett „Giselle" 179
97. Carlotta Grisi als „Giselle" (Beautés de l'Opéra) (Vollbild) . . . 180
98. P. Lormier: Kostüm des Prinzen Albert in Gautiers „Giselle" . . 181
99. Szene aus „Giselle" (Beautés de l'Opéra) 183
100. Carlotta Grisi als „Giselle" 185
101. Der Sprung der Grisi (im Ballett „Péri"), Steinzeichnung . . . 187
102. Szene aus dem Ballett „Péri". Carlotta Grisi, Petitpa, Delphine Marquet (aus dem „Album de l'Opéra") (Vollbild) 188
103. P. Lormier: Kostüm der Grisi als Péri 189
104. P. Lormier: Kostüm des Lucien Petitpa als Achmet in der „Péri" . 190
105. Carlotta Grisi und Lucien Petitpa, Steinzeichnung aus dem „Album de l'Opéra" 191
106. Kostümskizze von P. Lormier für das Ballett „La Péri", 1844, Bibl. de l'Opéra 193
107. Carlotta Grisi als Péri (Steinzeichnung) 196
108. Szene aus dem Ballett „Sakuntala" 197
109. Aus dem Ballett „Sylphide" 227

Grain M 0 - 8
578

Buchdruck von Gebr. Mann / Offsetdruck von Gebr. Feyl
Berlin SW 48